CIVILIZAȚIA ROMANULUI

O ISTORIE A ROMANULUI
DE LA RAMAYANA LA DON QUIJOTE

MIRELA ROZNOVEANU

cartex

MIRELA ROZNOVEANU este critic literar, eseist, romancier, poet, jurnalist, diplomat, filolog, redactor. Din 1991 trăieşte în New York City, SUA.

În timp m-au urmărit câteva întrebări: de ce culturile selectează anumite arhitecturi epice şi pe altele le ignoră? De ce am selectat eu anumite arhitecturi epice în civilizaţiile cercetate? Este posibil să existe şi altele pe care nu le-am putut vedea? Există oare un pattern în mintea mea care a determinat această selecţie conformă unui fond arhetipal al epicii indo-europene? Pentru că sunt sigură că *Măgarul de aur* este un roman important pentru cultura occidentală dar nu şi pentru aceea chineză. După o cunoscută vorbă de duh, dacă şarpele biblic ar fi ispitit o Evă chineză, aceasta ar fi mâncat şarpele şi nu mărul, desfiinţând paradigma păcatului originar.

Ce anume determină deci ca un roman scris acum câteva milenii să fie citit şi azi? Care este, cu alte cuvinte, „formula de succes", dincolo de graniţele dintre civilizaţii şi culturi?

Cred că există o alchimie impenetrabilă la timp, actualizată în cele mai diferite epoci culturale. Ea s-ar articula în jurul unei poveşti de dragoste (*love story*) desfăşurate în rama unor evenimente violente care aduc în prim plan o formă de exotism (tribal, arhaic, aristocratic etc). O călătorie în locuri cu o încărcătură specială (istorică, politică, religioasă) întreţine misterul unei drame ascunse. În final, un secret crucial este revelat printr-o lovitură de teatru.

Mirela Roznoveanu

ISBN 978-973-8867-07-9

www.edituracartex.ro

Redactor: Lucian Pricop

Coperta: Sînziana Baranga

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
ROZNOVEANU, MIRELA
Civilizația romanului. O istorie a romanului de la Ramayana la Don Quijote / Mirela Roznoveanu.
- București : Editura Cartex, 2008
ISBN 978-973-88670-7-9

CUPRINS

Introducere / 11
Cuvânt înainte / 19

Tipul vedic / 31
Poetica decondiționării; Logica inferențială sau coprezența semnului cu desemnatul; Circularitate epică în „Ramayana"; Demonii ca dimensiune a trăirii interioare; Campionii celui mai complex comportament verbal; Un model al însingurării; Viața ca vis și viața ca spectacol; Criza omului vedic; Trăirea sublimă, trăirea tragică sau omul vedic și omul străin.

Ghilgameș: Odiseea înainte de Odiseu, Faust înainte de Faust / 67
Pozitivismul sumerian și faustianismul lui Ghilgameș; Arhitectura epică a rememorării; Poetica austerității; În capcana destinului; Eroul tulburat; Dialog și introspecție.

Fantasticul călătoriei neîntrerupte / 92
Obsesia temporală și consecințele ei estetice în epica egipteană; Scurtcircuitarea reperelor spațiale; Scenariul călătoriei transcendentale: „Cartea Morților"; Timpul epic drept funcție a lecturii; Fisura în real: „Povestea lui Sinuhet"; Fantasticul sub semnul îndoielii: „Povestea naufragiatului în insula lui Ka; Ficționalizarea experienței reale; „Faraonul Keops și vrăjitorii": Magia ca procedeu de susținere a temei narate; De la miraculos la fantastic prin introducerea martorului ocular; „Călătoria lui Uenamon": relaterea obiectivă irealizată; Rădăcinile manierismului alexandrin; „Povestea celor doi frați" sau arhitectura epică dizolvată în propria perfecțiune; „Povestirile lui Setne": confesiunea și rememorarea naratorului defunct; Aventura ca iluzie magică; Funcția epică a martorului; Dizlocarea timpului; Un model epic acronic.

Întrebările lui Zarathustra / 113
Puritate, rigoare intelectuală, și elaborare estetică în „Zend-Avesta"; Dialogul fără sfârșit; Monolog și confesiune; Efectele romanești ale interogației; Lamentație și consemnare jurnalieră; Romanul de idei.

Biblia: Un catalog al stilurilor / 123
Naratorul care narează în numele lui Dumnezeu: arhitectura epică ideologică; Naratorul care îl ignoră dar nu îl neagă pe Dumnezeu: romanul politic; Naratorul martor asemeni lui Dumnezeu: modelul epic justițiar; Naratorul care l-a pierdut pe Dumnezeu: proza de idei; Naratorul în căutarea lui Dumnezeu: literatura ca jurnal și noul criticism iudeu; Naratorul care ține locul lui Dumnezeu: romanul SF și superproducția cosmică; Naratorul care îl regăsește și narează în numele lui Dumnezeu: „Evangheliile"; Poetica restrictivă.

O sinteză epică / 182
Gândirea, limbajul, scrierea şi filosofia în cultura veche chineză; Inducţia penetrantă şi rolul ei epic; Proza artistă şi proza prozaică; Romanul tradiţional sau arhitectura epică în evantai; Integrarea noului în tradiţie, o formă a progresului artistic; Naraţiunea impersonală şi descentralizarea focarelor epice; Echivocul naratorilor dramatizaţi; Modulaţia semnului; Materializarea sensului în spaţiu: „Întâmplări din lumea cărturarilor"; Romanul de influenţă hindusă, poetica vedică şi mentalitatea eroică: „Călătorie spre soare-apune"; Romanul homofonic: „Visul din pavilionul roşu"; Intelectualitatea romanului chinez.

În spaţiul aşteptării / 239
Cronotopii „Iliadei"; *Luptă* şi *Aşteptare*; Zilele şi nopţile „Iliadei"; Naratori şi martori; Prestigiul lui Ghilgameş; Sublimul homeric şi verosimilul atic.

Romanul metamorfozelor / 265
Arachnizarea; Cadrul romanesc în „Metamorfozele" lui Ovidius; Apuleius: „Măgarul de aur" şi aventura fantastică narată la persoana întâi; Traseul formării; Proteismul vocii auctoriale; Ficţiune şi obiectivitate.

Veriga de aur? / 281
Aurelius Augustinus, „Mărturisiri" *(Confessiones)*; Viaţa literară a Africii romane; Substratul creator; Literatura confesivă în mediile elenistice; Sensul mărturisirii în *Confessiones*; Întemeietor sau distructor? Treptele devenirii interioare.

Decorul unei idei / 317
Reperele epicului arab; Limbaj şi poezie; Romanul personalităţii: „Antar"; Arabescul romanesc: Al-Gahiz, „Cartea zgârciţilor"; Maqama: Al-Hamadani şi Al-Hariri.

Ceremonia sensului / 367
Starea japoneză; Estetica libertăţii nelimitate; Zen şi arhitectura epică a golului; Linearitatea înşelătoare; Doamna Murasaki: „Romanul lui Genji Strălucitorul"; Romanul antiepic sau un model de capturare a lumii: „Nikki"; Sei-Shonagon: „Însemnări de căpătâi"; Magie şi esoterism; Natsume Soseki, Yukio Mishima şi Yasunari Kawabata.

Permanenţa unei sinteze / 413
De la romanul grec la romanul bizantin; Orient şi Occident; Alchimia sufletului bizantin; Arta în Bizanţ; De la romanul elenistic la romanul bizantin estetizant: Chariton, „Chereas şi Callirhoe", Xenofon din Efes, „Efesiacele", Heliodor, „Etiopica", Achille Tatius, „Aventurile Leucippei şi ale lui Clitophon", Longos, „Dafnis şi Cloe", Andronic Paleologul, „Callimah şi Chrysorhoe"; Romanul hagiografic: Atanasie, „Viaţa Sfântului Antoniu", Sofronie, „Viaţa Mariei Egipteanca", Callinicos, „Viaţa lui Hypatios", Gerontius, „Viaţa Sfintei Melania", Constance de Lyon, „Viaţa lui Germanus"; Romanul disident: Procopius din Cesareea, „Istoria Secretă"; Sinteză şi dezagregare.

O sinteză epică / 182
Gândirea, limbajul, scrierea şi filosofia în cultura veche chineză; Inducţia penetrantă şi rolul ei epic; Proza artistă şi proza prozaică; Romanul tradiţional sau arhitectura epică în evantai; Integrarea noului în tradiţie, o formă a progresului artistic; Naraţiunea impersonală şi descentralizarea focarelor epice; Echivocul naratorilor dramatizaţi; Modulaţia semnului; Materializarea sensului în spaţiu: „Întâmplări din lumea cărturarilor"; Romanul de influenţă hindusă, poetica vedică şi mentalitatea eroică: „Călătorie spre soare-apune"; Romanul homofonic: „Visul din pavilionul roşu"; Intelectualitatea romanului chinez.

În spaţiul aşteptării / 239
Cronotopii „Iliadei"; *Luptă* şi *Aşteptare*; Zilele şi nopţile „Iliadei"; Naratori şi martori; Prestigiul lui Ghilgameş; Sublimul homeric şi verosimilul atic.

Romanul metamorfozelor / 265
Arachnizarea; Cadrul romanesc în „Metamorfozele" lui Ovidius; Apuleius: „Măgarul de aur" şi aventura fantastică narată la persoana întâi; Traseul formării; Proteismul vocii auctoriale; Ficţiune şi obiectivitate.

Veriga de aur? / 281
Aurelius Augustinus, „Mărturisiri" *(Confessiones)*; Viaţa literară a Africii romane; Substratul creator; Literatura confesivă în mediile elenistice; Sensul mărturisirii în *Confessiones*; Întemeietor sau distructor? Treptele devenirii interioare.

Decorul unei idei / 317
Reperele epicului arab; Limbaj şi poezie; Romanul personalităţii: „Antar"; Arabescul romanesc: Al-Gahiz, „Cartea zgârciţilor"; Maqama: Al-Hamadani şi Al-Hariri.

Ceremonia sensului / 367
Starea japoneză; Estetica libertăţii nelimitate; Zen şi arhitectura epică a golului; Linearitatea înşelătoare; Doamna Murasaki: „Romanul lui Genji Strălucitorul"; Romanul antiepic sau un model de capturare a lumii: „Nikki"; Sei-Shonagon: „Însemnări de căpătâi"; Magie şi esoterism; Natsume Soseki, Yukio Mishima şi Yasunari Kawabata.

Permanenţa unei sinteze / 413
De la romanul grec la romanul bizantin; Orient şi Occident; Alchimia sufletului bizantin; Arta în Bizanţ; De la romanul elenistic la romanul bizantin estetizant: Chariton, „Chereas şi Callirhoe", Xenofon din Efes, „Efesiacele", Heliodor, „Etiopica", Achille Tatius, „Aventurile Leucippei şi ale lui Clitophon", Longos, „Dafnis şi Cloe", Andronic Paleologul, „Callimah şi Chrysorhoe"; Romanul hagiografic: Atanasie, „Viaţa Sfântului Antoniu", Sofronie, „Viaţa Mariei Egipteanca", Callinicos, „Viaţa lui Hypatios", Gerontius, „Viaţa Sfintei Melania", Constance de Lyon, „Viaţa lui Germanus"; Romanul disident: Procopius din Cesareea, „Istoria Secretă"; Sinteză şi dezagregare.

Fântâna miraculoasă / 481
Evul Mediu şi omul occidental; Erosul conceptualizat; Poetica efectului; Motivul adulterului (*Tristan şi Isolda*); Devenirea perpetuă în romanele lui Chrétien de Troyes; „Romanul trandafirului"; De la aventura trăită la aventura rostită: Boccaccio (*Fiametta, Filocolo, Filostrato, Decameronul*); Înţeleptul şi Cavalerul.

De la Orlando la Don Quijote / 553
Redescoperirea romanului greco-latin în Europa occidentală; Romanul cavaleresc sau antiromanul Renaşterii: Boiardo, „Orlando Innamorato", Ariosto „Orlando Furioso", Pulci „Il Morgante Maggiore", Tasso „La Gerusaleme liberata"; Defabularea romanului şi premisa unui nou estetism; Castiglione, „Curteanul"; Romanul picaresc; Rabelais şi Cervantes.

Bibliografie generală / 667

Abstract / 683
Résumé / 684
Zusammenfassung / 685
Fişă de dicţionar / 687
Biobibliography / 689

Index / 691

Părinților și fiului meu Maximilian Adrian.

INTRODUCERE

În antichitatea clasică romanul a fost numit fabulă, poveste, răspuns dialectic (Longos îşi caracteriza astfel scrierile). Romanul antic grec s-a născut într-o haină istorică. În Bizanț, autorii de ficțiune narativă corelau textele lor cu istoria, retorica sau drama.[1] În culturile vechi nu a existat un termen consistent, o categorie generică denominativă pentru proza de ficțiune sau pentru ceea ce noi numim azi „roman".

Întrebarea pe care şi-ar putea-o pune oricine este de ce oare ne place atât de mult această scriere de dimensiuni ample considerată nu de puține ori în istoria ei un produs literar de mâna a doua? Controversele estetice privind naşterea romanului au rădăcini adânci, fie dacă îl considerăm născut în Grecia elenistică, odată cu inventarea tiparului la sfârşitul secolului al cincisprezecelea sau în secolul al optsprezecelea[2]. Flaubert vedea romanul ideal ca o carte despre nimic, pentru Joyce era un joc care transforma viața obişnuită într-o proză concentrată şi savant construită, iar pentru George Eliot şi D.H. Lawrence o lucrare morală, o carte despre adevăr, pentru ca mai nou, pentru Milan Kundera, romanul, suficient lui însuşi, să fie frumusețe în sine.[3]

În 1670 în *Traitté de l'origine des romans,* Pierre-Daniel Huet[4] a formulat termenul de „roman", scriere pe care el a considerat-o drept un impuls natural al spiritului uman „din orice timp şi orice spațiu".[5]

Ficțiunea narativă în proză, apărută în primele secole înaintea erei noastre în mai multe civilizații culturale care dezvoltaseră ceea ce noi numim romanul, fusese formulată de narațiunile ficționale scrise în versuri cu secole înainte în diferite alte spații de civilizație. Heiserman le denumise proto-romane[6] iar Northrop Fry „romances".[7] În antichitatea timpurie, versul a fost vehicolul literaturii culte de imaginație[8] iar proza — folosită pentru transmiterea cunoştințelor de către istorici, filosofi, educatori.

---

[1] Daniel L. Selden. *Genre of Genre*. În James Tatum, *The Search for Ancient Novel*. The John Hopkins University Press, 1994.

[2] Walter Benjamin, *Illuminations,* Translation by Harry Zohn. Edited and with Introduction by Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1968.

[3] Milan Kundera, *The Curtain. An Essay in Seven Parts*. Translated from the French by Linda Asher. Harper Collins, 2007. „It ... puts itself exclusively at the service of what only the novel can say."

[4] *Zayde. Histoire Espagnole, par Monsieur de Segrais. Avaec un traitté de l'Origine des Romans, par Monsieur Huet* (Paris, 1670). Referințele sunt facute la ediția critică a lui A. Kok (Amsterdam, 1942) care reproduce textul şi paginația ediției din 1711.

[5] "Après estre convenu des ouvrages qui meritent proprement le nom de Roman, je dis qu'il faut chercher leur premiere origine dans la nature de l'esprit de l'homme, inventif, amateur des nouveautez & des fictions, désireux d'apprendre, & de communiquer ce qu'il a inventé, ce qu'il a appris; & que cette inclination est commune à tous les hommes de tous les temps, & de tous les lieux". (p.12)

[6] A. Heiserman, *The Novel before the Novel*. *Essays and Discussions*, Chicago, 1977.

[7] Northrop Fry, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957.

[8] B.P Reardon, *Collected Ancient Greek Novels*. University of California Press, 1989.

Există şi vor exista întotdeauna texte care vor revela cu putere şi claritate universul estetic (şi nu numai) nu doar al unui autor sau epoci, ci al unei întregi lumi. Acest adevăr a venit către mine printr-o întâmplare de genul cărora ne marchează viaţa.

Citeam în acelaşi timp şi pentru motive complet diferite două cărţi scrise la o mare distanţă de timp. Una fusese scrisă cu aproximativ trei milenii înaintea erei noastre iar cealaltă la mijlocul secolului al douăzecilea.

Odată cu lectura celui de-al doilea text, este vorba de un roman latino-american, am înţeles nu numai idealul estetic, structura mentală a lumii din care provenea, dar şi spiritul, filosofia, arta mai mult decât mi-o putuseră spune tratatele estetice, documentarele, studiile sociologice, tot ce citisem mai înainte. În mod surprinzător, textul vechi îmi comunica aceleaşi lucruri despre lumea căreia îi aparţinea, revelând în plus o esenţă romanescă, obligându-mă să-i acord drepturile unui roman.

Acest scurtcircuit cultural m-a îndemnat să presupun că obiecte romaneşti existaseră dincolo de orice cronologie şi că unele dintre ele conţineau şi o capacitate estetică integratoare. Această realitate estetică fusese aceea care conservase în timp primul text, ca şi universul lumii din care el provenea. Aşa s-a născut întrebarea dacă nu cumva arhitectura epicului, şi prin asta numesc romanul, a fost forma estetică ideală purtătoare a valorilor unei civilizaţii[9]. Dacă nu cumva această arhitectură a epicului apărută sau cristalizată de obicei la apogeul unei civilizaţii a perpetuat valorile acesteia dincolo chiar de dispariţia ei de pe scena istoriei.

Culminaţia unei civilizaţii culturale, cu alte cuvinte, a adus cu sine romanul, formulat în termenii estetici, filosofici ai acelei civilizaţii. Apariţia

---

9 Cultura este tema comună sau termenul comun aproape întotdeauna când se defineşte sau în definirea civilizaţiei. Pentru Huntington, o civilizaţia este o cultură cu o posteritate sau vocatie grandioasă: " Civilization and culture both refer to the overall way of life of a people, and a civilization is a culture writ large. They both involve the values, norms, institutions, and models of thinking to which successive generations in a given society have attached primary importance". Pentru Braudel civilizaţia este „un spaţiu, o arie culturală" „o colecţie de caracteristici şi fenomene culturale, "a space, a cultural area," "a collection of cultural characteristics and phenomena." Wallerstein o defineşte ca o ţesătură de puncte de vedere asupra lumii, obiceiuri, structuri şi cultură care formează un întreg istoric, „a particular concatenation of worldview, customs, structures, and culture (both material culture and high culture) which forms some kind of historical whole and which coexists (if not always simultaneously) with other varieties of this phenomenon." După Dawson, civilizaţia este produsul unui proces original de creativitate culturală care aparţine unui popor anume, produsul unui "particular original process of cultural creativity which is the work of a particular people." Durkheim şi Mauss considerau civilizaţia un mediu moral care aparţine unui număr de naţiuni, fiecare cultură fiind o formă particulară a întregului: "a kind of moral milieu encompassing a certain number of nations, each national culture being only a particular form of the whole." Pentru Spengler, civilizaţia este destinul inevitabil al unei culturi, "the inevitable destiny of the Culture … the most external and artificial states of which a species of developed humanity is capable … a conclusion, the thing-become succeeding the thing-becoming." Vezi Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Simon and Schuster, New York, 1996, pp. 42-43; Fernand Braudel, *On History*, University of Chicago Press, 1980; *A History of Civilizations*, A. Lane, 1994; Immanuel Wallerstein, *Geopolitics and Geoculture: Essays on the Changing World-system*, Cambridge University Press, 1992; Arnold J. Toyenbee, *A Study of History*, Oxford University Press, 1961; Durkheim and Mauss, "Note on the Notion of Civilization" , *Social Research*, 38 (4) (1971) p. 803-813; Christopher Dawson, *The Dynamics of World History*, La Salle, 1978; 1958.

acestuia a echivalat cu o deschidere fără precedent a acelei lumi. Şi îmi amintesc acum de B.E. Perry care scria, mai în glumă mai în serios, că primul roman a fost plănuit şi scris de un autor, într-un act deliberat de creaţie originală, „într-o după-amiază de marţi din luna iulie“ şi că, în esenţa lui, romanul a fost şi rămâne forma deschisă a unei societăţi deschise.[10]

Lărgind atât de mult sfera şi accepţiile romanului nu mai eram obligată să mă prevalez de discuţiile privind „naşterea“ lui ca gen în secolele al XV-lea, al XVI-lea sau al XVII-lea în Europa. Această „nepăsare estetică“ sau „punere între paranteze“ echivala cu un gen de tăiere neacademică a nodului Gordian. Dar la foarte începutul anilor optzeci, când am început să lucrez la acest studiu, a fost mai important să dovedesc consistenţa unei intuiţii decât să respect regulile academice. A repune în discuţie o întrebare tabu echivalează pentru mulţi cu redeschiderea cutiei Pandorei. Dar cartea de faţă nu este o supranaraţie care ar vrea să legitimeze iluzia unei totalităţi, ci o interpretare în marginea pluralismului şi eterogenităţii. Consider că epoca în care trăim încurajează diversitatea şi diferenţa ca forţe eliberatoare în redefinirea discursului cultural.

Gândirea umană este în fond fascinată de diferenţe şi discontinuităţi, ea creşte dintr-o confruntare cu lumea percepută ca un teritoriu al diferenţelor. Istoria romanului este şi ea una a discontinuităţilor şi paradigmelor diferite dezvoltate în culturi. Înţelegerea diferenţelor, contactul apropiat cu ele formează chiar esenţa acestui demers.[11] Literatura comparată este în mod fatal implicată în vasta varietate a modalităţilor în care scriitorii din alte arii culturale au încercat să scrie şi să trăiască scrisul. Interesant este că imensa varietate a diversităţilor pare să se aşeze în final într-un spectrum destul de îngust.

Am considerat drept ipoteză de lucru ideea că fiecare civilizaţie sau cultură a avut şansa de a gândi o arhitectură epico-narativă (numită de lumea noastră *roman*), într-un mod diferit, dar totodată accesibil nouă pentru că îl putem recunoaşte. În traseul ei temporal, umanitatea a conservat şi perfecţionat un mod romanesc de creaţie şi gândire. Toate acestea s-au perpetuat în intenţiile universal-actualizate ale autorului: ilustrarea unor adevăruri cruciale ale lumii sale printr-o arhitectură epică în cel mai înalt grad reprezentativă pentru orizontul estetic şi spiritual al acelei lumi. „Civilizaţia romanului“ însemna, în acest context, afirmarea în istoria culturilor a unui „supergen” cu virtuţi estetice integratoare.

A contrazice din prejudecată o intuiţie înseamnă a ucide o idee. Pentru a fi anulate sau acceptate, intuiţiile pretind o demonstraţie. De aceea nu barajele temporale ridicate între opere m-au preocupat la timpul respectiv, ci posibilitatea de a demonstra prin analiză preferinţa foarte veche a culturilor pentru construcţia elaborată a discursului epic. Istoria romanului însemna descifrarea acelor căi prin care texte, revelând arhitecturi epice neîndoielnice se constituiau într-o serie de exemple istorice. Amintesc în treacăt că, deşi Lukacs, mergând pe urmele lui Hegel, considera romanul drept antitetic epopeii, a acceptat o continuitate în sens spiritual sau mental între cele două forme, ceea ce a anulat sensul vreunei

[10] Perry, B.E. *The Ancient Romances: a literary historical account of their origins,* Berkeley, 1967, pp. 47, 175.

[11] Clifford Geertz, *Available Light. Anthropological Reflections on Philosophical Topics*. Princeton University Press, 2001. Autorul vorbeşte despre „intimate engagement with cultural difference and with the concrete workings of such difference in social life.” Capitolul *Imbalancing Act*.

diferențe, în final derivând romanul din poemul epic sau epopee.[12] Teorie evoluționistă la care, după cum s-a văzut din prefața volumului al II-lea al acestei cărți publicat în 1991 practic nu ader.[13]

Civilizația romanului face cu alte cuvinte o genealogie şi stabileşte o tipologie, un discurs critic de alt tip, unul mai aproape de estetică, de filosofie, de religie, de naratologie, de stilistică, de tematica narațiunii. Volumul întâi (*Rădăcini, Editura Albatros, 1983*) a examinat arhitecturi epice elaborate în civilizațiile hindusă, iraniană, egipteană, chineză, elină, romană. Volumul al II-lea (*Arhitecturi epice*, Editura Cartea Românească, 1991) a identificat arhitecturi romaneşti în epoca creştinismului timpuriu, Evului Mediu european, civilizației arabe, japoneze, bizantine, şi în Renaştere.

Romanul se centrează în jurul unei *peripateia*, o schimbare neaşteptată a destinului. *Peripateia*, sau aşteptarea contrazisă de desfăşurarea evenimentelor, face ca o secvență de evenimente banale să devină o istorie, poveste sau narațiune. Subzistă însă ceva şi mai profund în această transformare, şi anume un sens insidios, ascuns, pentru că realitatea descrisă este profund neliniştitoare.[14] Ficțiunea literară nu se referă în mod expres „la nimic ce aparține acestei lumi, ea doar oferă sens lucrurilor", făcând stranie realitatea lumii existente prin instrumentul ei principal care este limba.[15]

Psihologia acestui secol a demonstrat că sinele nu poate exista fără funcția narativă, fără povestire.[16] Crearea eului prin narațiunea despre eu (*self-making*

---

[12] Georg Lukacs, *The Theory of the Novel*, London, Merlin Press, 1971."The novel is the epic of an age in which the extensive totality of life is no longer directly given, in which the immanence of meaning in life has become a problem, *yet which still thinks in terms of totality*." (p. 56).

[13] Niklas Holzberg, *The Ancient Novel. An Introduction***.** Translated by Christine Jackson-Holzberg. Routledge 1995. Holzberg vede romanul ca un produs al unor tulburări politice, sociale, culturale. El respinge teoria evoluționstă care presupune că romanul ar deriva din alte genuri. (P. 35) „*The first Greek novel must instead have been the creation moulded with full intent by an (as yet unknown) author who responded to the political, social and cultural upheavals of the Hellenistic age by providing an alternative world in the form of romantic fiction*." Holzberg trece în deriziune teoria tranziției graduale de la istoriografie la roman. (p. 41) La rândul meu am respins teoria evoluției bazându-mă însă pe ceva mult mai profund. Filosofia modernă m-a ajutat să înțeleg formele estetice manifestate în culturi şi civilizații ca pe o ambalare originală a unor latențe existente în structurile informaționale ale materiei, de fiecare dată reintrate în sfera actualizărilor culturale printr-un proces ce ține seama de *forma mentis*, limbă, tradiții, societate şi istorie. (Vezi *Cuvântul înainte* al vol.2, 1991.) Franco Moretti în *Graphs, Maps, Trees*, London 2005, aplicând romanului teoria transformărilor, a ajuns la concluzia că teoria şi istoria romanului se ignoră (p.69) şi că vorbind de roman nu există în cazul lui evoluție ci doar revoluție (pp. 81-82). Studiul cantitativ aplicat romanului descoperă un *hidden tempo* al logicii narative, şi afirmă că romanul este în fond un sistem de genuri (p. 30) înglobând familii de forme romaneşti.

[14] Jerome Bruner*, Making Stories. Law, Literature, Life*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, p.11. Vorbind despre *peripateia*, autorul îl menționează pe Vladimir Propp care a recunoscut că structura povestirii este dată nu numai de sintaxă, ci şi de efortul ființei de a conviețui cu ceea ce este neaşteptat şi surprinzător în existență. Bruner afirmă că ..."marea ficțiune este subversivă în spirit, ea nu este pedagogică"...

[15] Peter Geach and Max Black, *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*, Oxford, Basil Blackwell, 1960. Thomas G. Pavel în *Fictional Worlds* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986) dezvoltă ideea în capitolul al treilea, *Sense and Reference in Fiction* readucând în actualitate distincția enunțată de Gottlob Frege.

[16] Jerome Bruner,*op.cit*., p. 8-11.

through self-narrating or *the narrative art of self-making*), crearea sinelui prin povestirea despre el însuşi stă la baza existenţei umane. „Dysnarrativia“, maladia care se traduce prin incapacitatea unei fiinţe de a nara, de a povesti, conduce la pierderea sensului sinelui şi a sensului despre ceilalţi. Narațiunea sau capacitatea de a nara apare drept o componentă obligatorie a fiinţei, pe care au înflorit arhitecturile epice dezvoltate în civilizațiile culturale consemnate de istoria umanității.

După cum menționam în prefața volumului al II-lea publicat în 1991 (unde vorbesc despre substratul informațional şi cosmogonic al obiectelor estetice şi definesc obiectul estetic drept o formă de energie), se acceptă tot mai mult în filosofie că o operă strict structurală n-ar fi decât o colecție de date, un exercițiu în vederea adevăratelor construcții arhitecturale. Sistemul, în schimb, ar spune mult mai mult, fiind infinit mai complex şi conținând un puternic sens creator. Sistemul presupune o structură (cu sensul de *organizare*), plus o arhitec-tură (ceea ce ar putea fi numit structura de adâncime a funcțiunilor sistemului).

Dacă vedem romanul ca pe un sistem, atunci structura lui (organizarea, colecția de date, forma concretă) ar fi dată de elementele preexistente, cum ar fi cuvintele, gramatica şi toate unitățile inframateriei estetice (formând fondul conservator şi comun), dar selectate, actualizate diferit în fiecare text în parte.

Al doilea element al sistemului, *arhitectura*, ar consta dintr-o serie de funcții epice interne (alegorică, simbolică, profetică, inițiatică, etc.) realizate prin personajele intrate în general într-o aventură concret temporală şi reflexivă, o căutare concretă sau abstractă (în romanul Extremului Orient personajul poate fi pasiv, el se umple de un sens al lumii, lumea fiind factorul dinamic). Aventura personajelor antrenate într-o inițiere, elucidare sau pur şi simplu o manifestare istorică, se derulează într-un timp mitic, simbolic, istoric, psihologic etc. Aventura se construieşte epic pe principiul intersectărilor, rememorărilor naratorilor şi martorilor etc., toate menite a realiza o polifonie temporală. Arhitectura epică ar fi acea relație dintre structura epică, dinamica contextuală a personajelor, temelor şi elementelor epice interne din care se naşte o configurație estetică recunoscută de lumea noastră drept romanescă.

Romanul este cea mai complexă ipostază a materiei epice, oglindită în noi şi în epoci, proiectată — în sensul organizării dinamice a funcțiilor sale interne şi externe — în jurul unui dialog temporal purtat atât între personaje şi narator, cât şi între viziunea personajelor (exprimată prin acțiune, rememorare, reflexivitate), a celor ce relatează (comentariul auctorial), scriu textul (exercițiu teoretic, istoric, naratologic) sau îl receptează (comentariul critic).

Arhitectura romanului se modifică în timp, pe acea linie de existență estetică a operei, printr-o coexistență sau succesiune de proiecte născute în elanul receptării. Traversând civilizații şi timp cultural, arhitectura sa reală poate fi chiar o variabilă, depinzând de evenimentele receptării din istoria sa, deci de linia de existență estetică. Romanul se poate încărca în mod nemăsurat sau poate sărăci progresiv o dată cu slăbirea sâmburelui arhitectural. Ca sistem, arhitectura epică relevă o natură contradictorie. Dinamismul se naşte în conflictul dintre structură (organizarea materialului comun pre-existent) şi arhitectură. Civilizația romanului este o tensiune a tensiunilor dezvoltate atât de arhitecturile epice în destinul lor, cât şi de acestea şi civilizațiile traversate. Această abordare a deschis perspective

de interpretare neaşteptate. Un asemenea câmp fertil se delimitează şi pentru romanul românesc a cărui specificitate, dar şi conectare la fenomenul romanesc elaborat de diverse civilizaţii îi demonstrează vitalitatea, valoarea şi profunzimea.

La vremea când scriam această carte, şi când afirmam că practic nu există un punct de origine al romanului, Reed[17] amenda definiţia lui Watt[18], care considera romanul creaţia clasei engleze de mijloc, un domeniu al culturii europene occidentale, încercând să-i găsească o altă paradigmă dincolo de canonul literaturii apusene.[19] În fond şi Tzvetan Todorov în *Poétique de la prose* (Éditions du Sueil, 1978) vorbind despre le *récit primitif* în Odiseea, ajungea la concluzia că *le récit primitif* nu există[20]; deşi s-a ferit de termenul de roman, folosind în schimb pe acelea de naraţiune[21], proză, povestire, Todorov nu a făcut altceva decât să descrie romanul, discutând texte „necanonice“ cum ar fi *Decameronul*, *1001 Nopţi*, şi alte arhitecturi epice ale Evului Mediu.

Tatum, autorul unei faimoase antologii publicate în 1994, observa la rândul său că sintagma roman antic (*ancient novel*) este de fapt un nonsens; romanul nu poate fi decât roman.[22] Cam în acelaşi timp, Margaret Anne Doody[23] polemiza şi ea cu teoria lui Ian Watt, ce domina autoritar mediile universitare din Anglia şi Statele Unite. Doody susţinea că romanul este un produs al minţii greco-romane. În ce mă priveşte, susţin că romanul a fost, este şi va fi produsul oricărei civilizaţii culturale şi că ramura lui occidentală este o alternativă istorică recentă.

---

[17] Walter L. Reed, *An Exemplary History of the Novel: the Quixotic versus the Picaresque*, Chicago University Press, Chicago, 1981.

[18] Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, University of California Press, Berkeley,1957.

[19] *Idem*., capitolul *The Problem with a Poetics of the Novel*: "…the novel is the literary genre which gives the greatest weight to those human fictions – economic, political, psychological, social, scientific, historical, even mythical – which lie beyond the boundaries of the prevailing literary canon. Literary paradigms are not simply modified in the novel, they are confronted by paradigms from other areas of culture." (p. 5). Reed discută incompatibilitatea oricărei poetici cu natura heterodoxă a romanului (p.17) care poate fi înţeleasă numai într-o cercetare istorică amplă(the phenomenon of the novel can only be understood in a thoroughgoing historical investigation) acceptînd că romanul nu se naşte într-un punct al istoriei, ci se naşte şi poate renaşte in culturi diferite şi timpuri diferite.

[20] op. cit. p. 23: C'est qu'il n'y a pas de *récit primitif*...

[21] O remarcabilă analiză a teoriilor secolului al XX-lea referitoare la formele narrative şi natura narativităţii poate fi găsită în Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986. Autorul, discutînd naraţiunile vechi care nu pot fi clasificate, este nevoit să accepte că „narratives that are in many respects similar may have different names simply because they appeared at different times..." pp. 31-32.

[22] James Tatum, *The Search for the Ancient Novel*, John Hopkins University Press, 1994. Interesantă este istoria pe care o face cuvântului "novel" ce se trage din latinul "novella" si francezul "nouvelle" ce a dat in engleza "novel" -- "roman". Diminutivul *novellus,* însemnând tânar sau nou a desemnat la început animale sau plantele tinere. În secolul al şaselea e.n. termenul se referea la o serie de legi suplimentare ale lui Justinian şi succesorii acestuia, legi care in secolul al doisprezecelea au devenit parte din *Corpus juris civilis*. Scrise in greacă, latină, sau in ambele limbi aceste coduri de legi au devenit cunoscute în vestul Europei sub numele de *novellae constitutiones* sau mai simplu *novellae*, "legi noi" sau "novels" ale lui Jusitinian. Justinian a scris legile noi sau amendamentele de legi când a simţit că nu mai are obligaţia să reproducă şi păstreze moştenirea romană. Boccacio a stiut că *novella* purta conotaţii juridice, de altfel întâlnite pretutindeni în *Decameron*ul. Această genealogie sugerează că înflorirea romanului a avut loc cu cel puţin o mie de ani înaintea datei stabilite de Ian Watt.

[23] A. M.Doody, *A True Story of the Novel*, Rutgers University Press, 1996.

Structura conflictuală a realității, în legătură cu care teoreticienii fixează apariția romanului, a existat în toate lumile în forme diferite. Ruptura personajului cu lumea, tensiunea creată de aspirații individuale , căutarea valorilor spirituale autentice s-au actualizat în arhitecturi romaneşti foarte vechi, dincolo de idei sau sisteme metafizice. Citite în orizontul lumii lor, perspectiva aplicată de istorism se modifică iar formele romaneşti nu fac decât să o susțină.

Regăsit cu alte cuvinte în lumile care ne-au precedat, dar formulat din perspectiva unor exigențe estetice diferite, epicul superior arhitecturat sau arhitectura epică — numită în cultura europeană roman — s-a manifestat ori de câte ori o civilizație culturală şi-a trăit maturitatea. În treacăt vreau să adaug că dacă termenii de structură şi arhitectură vin din poetica aristotelică, *epicul superior* în accepția lui descrisă ceva mai înainte, nu se ciocneste de *the lower mimetic* — modalitatea romanului potrivit lui Northrop Frye, citat ceva mai înainte, ci face parte dintr-un alt sistem de referință.

O observație care s-a făcut cercetării de față a fost aceea legată de limba în care cărțile comentate au fost citite. Restricția lingvistică face parte din sfera tabu-urilor culturale aparent insurmontabile dar pe care o socotesc neavenită atâta vreme cât nu mi-am propus să produc analize filologice sau comentarii lingvistice. Un cititor care să parcurgă romanele pământului în limbile în care au fost scrise este o pură ficțiune. Într-o umanitate plurilingvă, traducerea şi-a dovedit capacitatea de restituire a bogăției culturilor prin intermediul reconstrucției semantice, al transferurilor de semnificații dintr-o coerență lingvistică în alta. A nega traducerea ar echivala cu o contestare a memoriei culturii, a comunicării dincolo de granițele lingvistice. Deşi nu există privilegiul accesului la totalitatea fundamentală a unui text, şi cu toate că „nicio tehnică de reconstituire antropologică sau istorică nu ne va oferi înțelegerea condițiilor de conştiință şi reacție socială care ar fi putut genera începuturile metaforei şi originile referinței simbolice“[24], traducerea s-a arătat capabilă de „o mişcare lingvistic-spațială şi în timp (elasticitatea contemporaneității) [...] de o domesticire a originalului străin prin schimbarea unei importante distanțe geografic — lingvistice cu o distanță temporală internalizată, mult mai subtilă“.

Mai există apoi un fenomen interesant care operează în actul traducerii numit de George Steiner „inocența distanțelor mari“: cu cât textul tradus este mai îndepărtat de lumea şi limba traducătorului, cu atât pare mai posibilă realizarea unei penetrații complete şi a unui transfer estetic.

Acest eseu despre romanul universal se adresează de fapt şi marelui public. *Civilizația romanului* este o invitație către descoperirea romanului într-o epocă a realității virtuale şi hypertextului pe care le văd ca modalități de diseminare a ficțiunii narative şi chiar de îmbogățire a ei. Pentru romancieri, această carte poate fi un veritabil „tratat“ al mijloacelor romaneşti exersate de numeroase arii de civilizație.

Volumului al II-lea i s-a reproşat imixtiunea în text a unor pagini de jurnal. Un mod de a încălca granițele dintre genuri vorbind despre un gen. Un paradox normal pentru scriitorul care cultivă o „politică a adresării“ sau o

[24] George Steiner, *După Babel. Aspecte ale limbii şi traducerii*, Editura Univers, 1983, pp. 360-436.

semiotică a adresării pe care Linda Hutcheon[25] o considera importantă în direcția contextualizării actelor de percepție şi reprezentare. În alt sens, consider că acest demers în care încalc cronologia şi cauzalitatea este complementar modelului european al cronologiei continue şi a relației de cauzalitate.

În timp m-au urmărit câteva întrebări: de ce culturile selectează anumite arhitecturi epice şi pe altele le ignoră? De ce am selectat eu anumite arhitecturi epice în civilizațiile cercetate? Este posibil să existe şi altele pe care nu le-am putut vedea? Există oare un pattern în mintea mea care a determinat această selecție conformă unui fond arhetipal al epicii indo-europene? Pentru că sunt sigură că *Măgarul de aur* este un roman important pentru cultura occidentală dar nu şi pentru aceea chineză. După o cunoscută vorbă de duh, dacă şarpele biblic ar fi ispitit o Evă chineză, aceasta ar fi mâncat şarpele şi nu mărul, desființând paradigma păcatului originar.

Ce anume determină deci ca un roman scris acum câteva milenii să fie citit şi azi? Care este cu alte cuvinte „formula“ de succes, dincolo de granițele dintre civilizații şi culturi?

Cred că există o alchimie impenetrabilă la timp, actualizată în cele mai diferite epoci culturale. Ea s-ar articula în jurul unei poveşti de dragoste (*love story*) desfăşurată în rama unor evenimente violente care aduc în prim plan o formă de exotism (tribal, arhaic, aristocratic, etc). O călătorie în locuri cu o încărcătură specială (istorică, politică, religioasă) întreține misterul unei drame ascunse. În final, un secret crucial este revelat printr-o lovitură de teatru.

Şi o notă: Am descoperit în ultimii ani că numeroşi dintre cei care au avut şi au cartea drept referință a unui curs, bibliografii etc. nu au avut cunoştință de existența volumului al II-lea apărut în 1991 la editura Cartea Românească într-un tiraj aproape confidențial. Ediția de față adună laolaltă volumele publicate în anul 1983 şi 1991 cu revizuiri şi adăugiri inerente.

New York 2008

[25] Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism,* Routledge, 1989.

CUVÂNT ÎNAINTE[1]

Dacă poezia este „limba culturilor“, să fie romanul „limba civilizaţiilor?“ Integrând lirismul (limba culturilor) şi luciditatea elaborării literare (limba civilizaţiilor), regăsit în lumile care ne-au precedat, dar „reformulat“ din perspectiva unor estetici distincte, epicul superior arhitecturat sau arhitectura epică — numită în cultura europeană roman, — s-a manifestat ori de câte ori o cultură şi-a trăit maturitatea.

Filosofii au vorbit de o ciclicitate a culturilor, civilizaţiilor deci şi a formelor. Filosofia modernă a ştiinţei m-a ajutat să înţeleg formele estetice manifestate în culturi şi civilizaţii ca pe o "împachetare" originală a unor latenţe din structurile informaţionale ale materiei, reintrate în sfera actualizărilor culturale printr-un proces ce ţine seama de *forma mentis*, limbă, tradiţii, societate şi istorie.

Ca şi în cazul poemului, al imaginii pictate, al incantaţiei muzicale, epicul superior arhitecturat este aparent acelaşi şi totuşi altfel pretutindeni. "Acelaşi" pentru că din perspectiva generală a culturii îl putem înţelege, admira şi valoriza; "altfel" pentru că nu se suprapun niciodată arhitecturi estetice elaborate în civilizaţii culturale deosebite. Filosofii limbii sunt azi de acord că limba îşi pune amprenta pe modul în care vorbitorii ei înţeleg lumea şi exprimă valori estetice. Lingviştii Edward Sapir (care a descris tipuri de comportamente culturale prin studiul limbilor care le susţin[2]) şi B.L.Whorf, care l-a urmat pe această linie de gîndire, au susţinut la mijlocul secolului al douăzecilea că analizăm lumea pe căi trasate de limba maternă; după Marcel Cohen logica unui popor depinde de limba pe care o vorbeşte, limba ar impune vorbitorilor o anumită manieră de a privi lumea. Să mai amintesc concepţia wittgensteiniană care susţine că esenţa omului este exprimată de gramatică?

C*ivilizaţia romanului* este un orizont de tensiune dintre o formă estetică integratoare şi civilizaţie în ansamblul ei. Este vorba de arhitecturi epice selectate şi susţinute de spiritul uman, afirmând cele mai rezistente (în sens de comune) şi totodată distincte modalităţi sau tropi ai artei narative, pe care îi recunoaştem şi care ne sunt accesibili; de o stare calitativă a epicităţii, conferită de relaţiile fiecărui text epic cu istoria culturii, precum şi de calitatea relaţiilor dintre aceste texte.

Volumul întâi al *Civilizaţiei romanului* (*Rădăcini*, Editura Albatros, 1983.) a descris arhitecturi epice elaborate în lumile vechi (hindusă, iraniană, egipteană, chineză, greacă, latină). Volumul de faţă merge mai departe, abordând arhitecturi romaneşti create de creştinismul timpuriu, Evul Mediu European, Arabia, Japonia, Bizanţ, Evul Mediu şi Renaştere.

---

[1] Acest capitol a fost publicat iniţial ca prefaţă la vol. II, *Arhitecturi epice*, Editura Cartea Românească, 1991. Am selectat fragmente reprezentative în economia actualei ediţii.

[2] *Language, Culture, and Personality. Essays in Memory of Edward Sapir*. Sapir Memorial Publication Fund, 1941.

Primele încercări extrem de vechi de a explica natura textului epic, întîlnite în *Ramayana*, *Vechiul şi Noul Testament* sau romanele chineze clasice, l-au considerat fie un fenomen inexplicabil, fie un act întâmplător. Platon a văzut creaţia estetică fiind de influenţă divină, suflu daimonic, copie a lumii ideale, de necomparat cu nimic din ceea ce oferise omului lumea reală, poeţii nefiind altceva decât "tălmacii zeilor, stăpânit fiecare de către cel care îl are în stăpânire" (*Ion*). Pentru Aristotel, creaţia estetică era *mimesis*, o reflectare a lumii aşa cum este sau ar trebui să fie. Renăscută sub diverse forme de clasicism şi postromantism, această concepţie a fost amendată de filosofia secolului nostru. Realismul, susţinut de raţionalismul mimesismului, a decăzut ca filosofie şi concept de valoare în analiza fenomenelor, şi pentru că logica lui s-a considerat a fi potrivită doar universului fizic, fără legătură cu logica lumii vii (materia biologică), a lumii psihice şi, prin ultima, cu logica artei.

Creştinismul medieval a văzut arta ca un act de credinţă, de iubire şi mântuire. Renaşterea a dorit să intre în competiţie cu misterioasa creaţie demiurgică. Mai târziu, creaţia estetică a fost considerată meşteşug, respectând canoanele impuse de raţionalismul clasic, întrupare sensibilă a ideii absolute, emanaţie a exaltării romantice, un dar al subconştientului creator, în fine, artificiu, replică imaginară a lumii reale, edificiu ideologic, o abatere de la enorma comună, o structură nenormativă, deconstrucţie ş.a.m.d.

Alături de schimbătoarea concepţie privind creaţia estetică, s-a mai înregistrat ceva la fel de schimbător şi anume răspunsul la întrebarea privind locul şi natura obiectului estetic. Este frumosul artistic un accident al gândirii şi spiritului uman, sau o manifestare rară a materiei prin însăşi gândirea umană?

Când a trebuit să fie explicată, creaţia artistică a fost asociată constant cu o creaţie de univers. Fiecare concepţie despre frumos a fost legată, sau a presupus în subtext un model de univers. De la lumea ca reflex degradat al unui cosmos ideal, şi lumea ca o creaţie a lui Dumnezeu, la lumea ca materializare a ideilor eterne, a arheilor, monadelor, până la lumea ca o creaţie a subiectivităţii umane, lumea ca o creaţie obiectivă a acţiunii umane în social şi natural şi aşa mai departe. Şi azi, cel mai bun răspuns la întrebarea formulată mai înainte poate fi dat legând faptul estetic de modelele cosmogonice ale epocii noastre.

Înainte de a începe demonstraţia ce va urma, precizez că nu aveam absolut nici o intenţie să o inserez în paginile de faţă. Am fost însă constrânsă (şi lucrul a decurs prin logica lucrurilor) de chiar întrebarea la care trebuia dat un răspuns: de ce romanul sau mai exact epicul superior arhitecturat (pentru că de el este în cele din urmă vorba dar răspunsul e valabil pentru toate formele estetice) a fost reinventat altfel de fiecare civilizaţie? De ce el şi nu altceva pe care nu ştiu să-l numesc pentru că nu există? Şi de ce, odată cu el, cultura, literatura nu au murit în cenuşa civilizaţiilor trecute, ci au răsărit încăpăţânate ori de câte ori s-a conturat în istorie o comunitate umană creatoare şi reflexivă?

Povestea cosmologică pe care o voi nara, chiar dacă ar putea crea reacţii de iritare filologilor, criticilor, eseiştilor trebuie citită măcar pentru că are drept final o concluzie de ordin estetic. Vrând nevrând, existăm într-o ordine cosmică la care suntem nevoiţi să facem tot mai des apel ori de câte ori încercăm să înţelegem o parte din noi, din lume sau din natură. Dacă povestea cosmologică este prea tehnică, cititorul poate sări la concluzii.

Dintre numeroasele ipoteze propuse de filosofia contemporană, până în prezent cosmologia relativistă cuplată cu teoriile informaționale pare să ofere cele mai complexe scenarii ale Genezei Universului şi ale lumii în care trăim. Unul dintre acestea este modelul cosmologic realizat pe baza reinterpretării principiului lui Mach[3].

Principiul lui Mach susține că inerția unui corp este rezultatul interacțiunii lui gravitaționale cu restul universului în condițiile teoriei relativității, care afirmă că oricărei cantități de energie îi corespunde o cantitate de masă obținută din prima prin împărțire cu pătratul vitezei luminii. Un al doilea model s-a conceput pe ipoteza valorii nule a masei totale a universului în clipa genezei. Amândouă ipotezele au permis avansarea altei ipoteze, şi anume că formarea universului s-a realizat fără energie din exterior. Fizicianul Omnes[4] emisese ideea, demonstrată fizic, că energia totală necesară pentru apariția simultană a materiei universului şi antimateriei corespunzătoare ar fi şi ea nulă. Deci masă nulă, energia exterioară nulă.
O altă ipoteză bazată pe ipotezele anterioare a decis că spațiul (prin atributul său — curbura) a jucat un rol esențial în acest proces de geneză, fiind considerat plin de materie şi supus unor tensiuni care-i modelau forma geometrică. Ceea ce a născut altă idee, şi anume că respectiva creație s-a făcut din spațiu. În acest sistem, ceea ce varia, era *constanta gravitației* (depinzând de curbura medie a spațiului sau de vârsta universului), precum şi o *constantă cosmologică* exprimând aşa-numitele efecte compensatorii. În fine, cele două constante variabile condiționate reciproc ar fi dus la existența unei a treia specii de materie, diferită de substanță şi de radiație, un fel de "materie a timpului". De aici a rezultat că spațiul şi timpul, intim cuplate, sunt încărcate de *potențialități materiale*, nişte forme mai subtile, nemanifestate ale materiei, ce conțin aspecte ca simetrie, interacțiune, inerție etc.

Dar, conform *principiului minimei investiții* ce domină în Univers, câmpurile „cad" sistematic într-o stare stabilă ce rupe *simetria*, în timp ce cealaltă direcție ar fi încercarea Naturii de a păstra în acest Univers un set de simetrii abstracte. De reținut că natura nu creează simetrie pură: fără ruperi de simetrie, fără amestecuri de simetrii care nu mai au ca rezultantă o simetrie perfectă, probabil că nu am avea universul în care trăim. Simetria singură este mult prea statică, şi nu oferă explicații fenomenelor de mişcare, ci numai un cadru pentru desfăşurarea proceselor dinamice. Deci, prin ruperea supersimetriei, materia trece spontan din forma nemanifestată, în cea manifestată. Este momentul în care începe aventura concretă a materiei. Iau astfel naştere fenomenele şi obiectele lumii microfizice, fizice, biologice, psihice etc.

Formarea fără aport energetic ar fi, cu alte cuvinte, o creație a materiei dintr-o formă a ei nemanifestată, cu o organizare mai simplă, dar care conține şi

---

[3] *Mach's principle: from Newton's bucket to quantum gravity*. Edited by Julian B. Harbour, Herbert Pfister, Boston, Birkhauser, 1995 . In cosmologia cuantică timpul nu este văzut ca un parametru absolut exterior sistemului, ci ca o proprietate intrinsecă a unui sistem, în cazul nostru universul în care există. Mach consideră că curbura universului e determinată de materie în relația spațiu-timp într-o ramă (frame) inerțială locală. Pentru a explica de unde vine materia, formulează teoria matematică conform căreia universul a început ca un val de gravitație transformat în materie, deci că universul a apărut dintr-un vacuum.

[4] Roland Omnes, *Philosophie de la science contemporaine. Quantum philosophy: understanding and interpreting contemporary science*. Princeton University Press, 1999.

toată informaţia necesară pentru tranziţia în care se poate actualiza la forma manifestată, deci şi la întreaga autoevoluţie ulterioară, până la formele cele mai înalte de organizare, culminând cu apariţia materiei vii. Biologicul şi psihicul devin în acest scenariu stadii prin care se realizează *autoevoluţia* materiei.

Unele concepţii (faimoasă fiind aceea a lui Stéphane Lupasco[5]) au contestat concepţia evoluţiei formelor materiei unele din altele, considerând că în clipa genezei materia a luat cel puţin trei orientări divergente, a plecat, cu alte cuvinte, pe trei căi: microfizică, fizică, biologică (materia psihică făcând parte, după Lupasco, din cea microfizică deoarece afirmă legităţi identice, ceea ce închide un cerc deschizând altul). Filosoful Mario Bunge[6] a propus o piramidă a formelor de existenţă ale materiei pe temeiul teoriei emergentiste (dezvoltarea nivelelor de organizare a materiei unele din altele prin salturi calitative în urma unor acumulări critice) punând în vârful ei materia psihică. Această teorie a lăsat însă neexplicate particulele ultime, viul şi psihologicul. Ontologia sistemică, analizând diferitele paliere ale lumii, pleacă de la premisa că la fiecare nivel intervin calităţi noi, deşi fiecare nivel este o "împachetare" a elementelor unui nivel încorporat.

Stimulat de teoriile lui Lupasco şi teoriile informaţionale ale secolului douăzeci[7], Mihai Drăgănescu a propus la noi în anii '80 modelul ontologic al inelului lumii materiale. Acesta a fost imaginat ca o matrice ce poate admite o potenţialitate infinită de arhitecturi de universuri înglobând existenţa noastră în spaţiul şi timpul ei. Concluzia modelului este că lumea se creează pe ea însăşi prin autocreaţie[8].

Conform lui Drăganescu, trăim într-un Univers cu mai multe praguri sau paliere calitativ diferite ale genezei. Alături de marea geneză, cu alte cuvinte, există în univers alte salturi, geneze ulterioare. Când apa se prăbuşeşte de la înălţime, ea nu se mulţumeşte cu o singură cădere. O cascadă e formată de fapt dintr-o succesiune de căderi, de praguri ce duc de la unul la altul ecoul forţei sălbatice a primei prăbuşiri, când ordinea domoală a curgerii a fost violată.

Această viziune cosmologică merge mai departe decât îndrăznise Lupasco. Ea consideră că din formele nemanifestate ale spaţiului şi timpului ce conţineau toată informaţia pentru tranziţia spre formele manifestate şi evoluţia materiei, au

---

[5] Stéphane Lupasco, *L'Énergie et la matiére psychique* Monaco, Rocher, 1987; Stéphane Lupasco, *L'expérience microphysique et la pensée humaine*, Paris, Presses universitaires de France,1941; Stéphane Lupasco, *Le Principe d'antagonisme et la logique de l'Énergie*. Monaco ; Paris : le Rocher, 1987; Stéphane Lupasco, *Les trois matiéres*, Strasbourg, Editions Cohérence, c1982 ; Stéphane Lupasco, *L'univers psychique : ses dialectiques constitutives et sa connaissance de la connaissance*, Paris : Denoël :Gonthier,1979 ; Stéphane Lupasco, *La physique macroscopique et sa portée philosophique*, Paris, J. Vrin, 1935.

[6] Mario Bunge, *Metaphysics, epistemology and methodology of levels*. Edited by L.L. Whyte, A.G. Wilson. American Elsevier Publishing Company, 1969; Mario Bunge, *Treatise on basic philosophy*. Dordrecht, Holland, 1977;

[7] Giuseppe Arcidiacono, *Projective Relativity, Cosmology and Gravitation*, Hadronic Press, INC., 1986. Interesante sunt comentariile despre operatorii momentului linear si unghiular, "the momentum space" cu o curbură constantă introdusă de H.S. Snyder. Arcidiacono discută printre altele teoriile lui L. Fantappié si Lurçat vizavi de particulele elementare văzute ca "micro-universuri", ceea ce apropie mult obiectul estetic de logica intrinsecă a particulelor elementare în relaţie cu universul şi materia în general.

[8] Mihai Drăgănescu, *Ştiinţă şi civilizaţie*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984.

luat naştere, în urma aşa-numitei Mari Explozii, fenomenele microfizice, fizice, biologice şi psihice. Ultimele fenomene, cele psihice, deşi guvernate de aceleaşi legi ca primele fenomene originare (microfizice), sunt calitativ radical diferite de acestea. Prin similitudine, se presupune că şi rolul lor ar putea fi determinant în configuraţia unei alte materii. Materia psihică devine la rândul ei prag de geneză cosmică.

Ca formă manifestată a unei forme nemanifestate, materia psihică conţine forme nemanifestate şi manifestate ale materiei, o nouă informaţie conştientizată şi neconştientizată pentru tranziţia spre forme de manifestare cu grade tot mai înalte de organizare. Materia psihică apare drept o modalitate de accelerare a evoluţiei şi expansiunii cosmice. Universului i-au trebuit mai mult de paisprezece miliarde de ani ca să ajungă la civilizaţia tehnologică, timp în care au avut loc procese lente şi greoaie. Materia psihică apare drept fundamentul creării în univers de noi forme de existenţă cosmică la un mod accelerat.

Odată cu materia psihică se închide un palier de creativitate cosmică, pentru a se deschide un altul, al autocreaţiei afirmând o altă ordine, o ordine de gradul al doilea. Noi forme de existenţă a materiei, noi fenomene apar de aici înainte nu din formele nemanifestate ale spaţiului şi timpului originar, prin ruperea supersimetriei originare, ci din formele nemanifestate ale unei forme manifestate de materie care conţine datele radical noi ale unei geneze. Consider că în acest model *fenomenele estetice* reprezintă forme de existenţă a materiei cosmice actualizate prin pragul secund de geneză; o deschidere, o ieşire din ascundere a adevărului fiinţării, ca să împrumut termenii lui Heidegger, dar o deschidere manifestată pe închiderea unui palier de creativitate cosmică.

Creaţia estetică apare ca un fenomen cosmic de gradul doi, în care materia nu se manifestă în primul rând sub formă de substanţă palpabilă (deşi se pot crea în final şi se creează obiecte palpabile), ci sub formă de informaţie pură şi energie estetică. Punctul de trecere, al actualizării genezei secunde este artistul. Propensiunea estetică devine cu alte cuvinte un atribut al materiei pe un anumit prag al actualizării ei (prin materia psihică afirmând legităţi similare cu acelea ale materiei cuantice). Să precizez că în cadrul fenomenelor estetice, spaţiul şi timpul se comportă individual şi variabil în consonanţă cu individualismul şi ambiguitatea fenomenelor fundamentale microfizice sau cuantice, ceea ce ne va ajuta să înţelegem mai bine unele singularităţi ale fenomenului artistic.

Obiectul estetic s-ar naşte deci dintr-o rupere specifică a supersimetriei materiei psihice, fiind o cuplare cu totul particulară a timpului şi spaţiului prin intermediul unor mesageri estetici (cuante existente pe acest braţ al genezei?) ce se manifestă conform legilor şi logicii respectivului prag de geneză. Formele, modalităţile creatoare ar putea fi atunci văzute drept variabile ale unei substructuri, ale unei logici estetice (prin care se actualizează aşa-zisele cuante estetice) elementare şi universale, ca sa-l parafrazez pe Jean Monod, în sensul că procedurile elementare estetice sunt înnăscute dar se rafinează prin autoorganizare. Anumite creiere în care se manifestă ruperea supersimetriei materiei psihice prin intermediul mesagerilor estetici sau "cuantelor estetice" sunt înzestrate cu capacitatea de a realiza structuri estetice complexe ce se maturizează prin intermediul centrilor

limbajului, văzului, auzului, într-o enigmatică relaţie dintre înnăscut şi construit[9].

Teoria creaţiei poate fi văzută ca o autocreaţie: lumea se creează pe ea însăşi, cunoaşterea este autocunoaştere, iar existenţa — autoexistenţă.

Fenomenele estetice nu pot face abstracţie de influenţa ambianţei în care există decât în cazuri limită idealizate. Pe de altă parte este evident că, cu cât elementele finite ale sistemului operei (într-un roman ar fi vorba de figurile retorice, stilistice, topoi — elemente tematice minimale) devin mai importante, cu atât complexitatea lor creşte şi în acelaşi timp cresc şi posibilităţile lor de sugestie. În critică, prin urmare, nu descompunerea la infinit a textului contează (viziunea cantitativă), ci funcţiile estetice exprimate de sistemul operei. Accentul se pune deci pe *funcţiile* elementelor finite din cadrul sistemului unde spaţiul şi timpul devin elementele neizolabile ale unui întreg tot mai puternic integrat, care este opera. În limbaj cosmologic, ea este sau apare ca o formă de energie. Şi, ca orice sistem energetic, va presupune coexistenţa mai multor forţe şi energii de legătură.

La nivelul elementelor infinitezimale ale textului literar, vom găsi în acţiune forţele puternice de legătură de ordin morfologic şi sintactic care prin coeziunea lor asigură o stabilitate remarcabilă. Aceasta ar fi energia negativă, antientropică — expresie a forţelor de atracţie dintre părţile sistemului şi care îl exprimă în imanenţa lor pe autor.

Numai că suficienţa de sine a operei de artă — aceea care reorganizează inframateria estetică conform unui proiect irepetabil — are un sens excentric. Această forţă centrifugă, cu sensul spre dezagregarea ipotetică a materiei estetice minimale structurate (inframateria estetică) este o energie pozitivă.

Declanşarea emoţiei în cel care vine în contact cu obiectul estetic duce la apariţia unei energii receptoare. Fenomenele de deschidere a operei pot fi interpretate ca o descărcare de sens, de informaţie estetică, ca o pierdere de substanţă prin transformarea ei în emoţie, stare estetică şi psihologică. Dar această deschidere este deopotrivă şi o închidere: închiderea unui palier de creativitate cosmică şi închiderea operată de propriul ei mister.

Deoarece obiectul estetic există în dialog cu celelalte obiecte estetice dintr-un timp anume (sincronic, diacronic), s-ar mai putea adăuga că respectiva comunicare constituie energia de interacţiune a obiectului estetic. La acest palier, structura operei se elaborează în dialog cu alte obiecte estetice.

Obiectul estetic are, în fine, o natură ambiguă. Aceasta se manifestă deopotrivă ca fenomen unic şi irepetabil, având un timp al ei anume, dar şi ca o existenţă într-un continuum spaţio-temporal ca orice fenomen cuantic. Valoarea textului nu există numai în sine, ci şi ca o *funcţie de existenţă*. Aceasta ar fi relaţia născută în urma modificării stării sistemului estetic la incidenţa cu o altă gândire (energia receptivă). Ceea ce arată că obiectul estetic nu ar exista atât în spaţiu şi timp, cât ar fi definit în unitatea de spaţiu şi timp.

Estetica clasică ne-a obişnuit cu ideea existenţei individuale, independente, a obiectelor estetice, caracterizate drept distincte şi separate. Să ne imaginăm însă, alături de acest discret calitativ, şi un *continuum subiacent*, ireductibil, care îşi face tot mai mult loc în gândirea teoretică ori de câte ori se încearcă o viziune ceva mai integratoare a fenomenelor lumii materiale. Îmi iau

[9] Jean Piaget şi Noam Chomsky, *Teorii ale limbajului. Teorii ale învăţăturii*, Editura Politică, 1988.

libertatea să introduc în acest punct al demonstrației conceptul relativist de *linie de existență estetică* care presupune ființarea fenomenelor estetice într-un univers cu patru dimensiuni. Proiectând obiectul estetic în noul loc de desfăşurare a evenimentelor, se pune în evidență curgerea timpului în raport cu obiectul estetic.

Până acum s-a procedat oarecum invers: opera a fost racordată la curgerea obiectivă a timpului -- concept care exprimă în esență o devenire a unui timp abstract şi unic, controversat de filosofia contemporană ce susține tot mai decis că un timp unic şi obiectiv nu există în fond decât ca o convenție.

Linia de existență estetică a unui obiect estetic (o curbă deschisă spre infinit într-un univers cu patru dimensiuni) ar fi locul geometric al tuturor evenimentelor de receptare din istoria lui, punînd în evidență curgerea timpului în raport cu acesta. În mod normal, prezentul operei nu ne prezintă decât evenimentele lui „înghețate" la un anumit moment al timpului absolut. Acea curbă însă care trece prin evenimentele de receptare ale operei sau ale obiectului estetic, traversând totodată aşa-numitul *con nul*, timpul obiectiv intern al obiectului estetic, constituie *linia lui de univers* sau *linia lui de existență estetică*. Aceasta înseamnă că timpul propriu, obiectiv al obiectului estetic este relația dintre evenimentele lui de receptare. Timpul devine cu alte cuvinte proprietatea obiectivă a modificării receptării într-un nou sistem de referință. Conceptul de timp, propriu obiectului estetic (ceasul operei), consideră însă că opera nu este afectată de relativitate. Ceasul operei este un *timp subiectiv*, static spre deosebire de timpul fluctuant, depinzând de relația sistemelor de referință.

Timpul intern în care se desfăşoară actele tragediei *Macbeth* va fi acelaşi pentru eternitate. *Timpul de existență* al operei reprezintă sinteza tuturor evenimentelor de receptare din istoria acestei tragedii, proprietatea modificării receptării în funcție de evaluarea ei în sistemele de referință estetice şi culturale ale ultimelor cinci secole. *Macbeth* a trecut în cultura europeană prin evaluarea renaşterii engleze, a clasicismului, a romantismului, expresionismului, realismului şi existențialismului tragic şi absurd, textualismului, postmodernismului. Tragedia a traversat prin urmare cel puțin şase nivele de receptare. Timpul ei obiectiv este aşadar o fluctuație, o relație a evenimentelor de receptare desfăşurate atât într-o succesiune temporală (în acelaşi spațiu european cultural au loc, să zicem, cel puțin şase evenimente deosebite de receptare), cât şi printr-o cvasi-simultaneitate temporală. Trebuie spus că acest continuum estetic, o alternativă de manifestare a obiectelor estetice într-un univers cu patru dimensiuni, caracterizat de un continuum spațial, presupune un continuum subiacent ireductibil al fenomenelor estetice.

Ce se poate înțelege prin aceasta? Spuneam mai înainte că obiectele estetice relevă o natură dual㠂. Pe de o parte ele există ca unicat. La acest pol receptăm în mod direct deosebirea, singularitatea operei. Dar mai există un pol al fenomenului estetic, depărtat de realitatea imediat observabilă, izvorând din continuumul fenomenelor estetice care transformă spațiul şi timpul din elemente ale existenței obiective, într-un element fundamental de natură neglijabil diferențiatoare. La acest pol se înregistrează o estompare a deosebirilor şi o accentuare a continuității (identității) obiectelor estetice. Ne aflăm la nivelul figurilor minimale (inframateria estetică), al tropilor, retoricii minimale şi figurilor

elementare.

Puteam vedea, prin urmare, fenomenul estetic atât ca o succesiune de opere individuale existând într-un spațiu şi timp individualizat, cât şi în continuumul spațio-temporal al stărilor virtuale, aflate în spații estetice abstracte, de natură nediferențiatoare şi de neevaluat valoric. Pentru că structurile de al doilea tip sunt într-un sens primordiale, putem considera că ele le includ pe primele. Obiectele estetice există, aşadar, într-o plasmă atemporală (în sensul că nu au un spațiu şi un timp anume) de microstructuri, infrastructuri care le predetermină. În acest mod mi-am putut explica de ce opere create în spații de civilizație complet separate spațial şi temporal, afirmă miscrostructuri fundamentale asemănătoare, în ciuda rupturilor şi decalajelor istorice, a necomunicării dintre civilizații, culturi sau autori. Şi de ce ele pot fi recunoscute şi înțelese.

Fenomenul estetic şi, prin el, obiectele estetice — aceste forme de existență ale materiei manifestate prin pragul doi de geneză — apar deci nu numai ca o realizare, de salt, ca microstructuri virtuale devenite structuri reale percepute de un contemplator prin intermediul energiei receptive, ci ca fiind cufundate deopotrivă în plasma atemporală a infrastructurilor cosmice fundamentale care le predetermină. Înainte de a fi receptat, obiectul estetic creat sau necreat există deci ca o pură potențialitate.

Cu alte cuvinte, dacă figurile estetice minimale sunt aceleaşi de la începuturile comensurabile ale manifestărilor estetice (ca şi numărul particulelor elementare din Univers repertoriul lor este finit), ceea ce s-a modificat mereu a fost direcția pe care a luat-o creația estetică. În epoci culturale sau civilizații diferite, s-au actualizat preferențial anumite mijloace estetice --"cuante" estetice.

Universul estetic integrat în dinamica marelui Univers se realizează prin expansiune, ceea ce demonstrează că nu a arătat la fel în toate epocile. Dacă ne raportăm la teoria cosmogonică informațională, atunci informația estetică este conținută în informaterie, încă din momentul exploziei originare, actualizată însă printr-o geneză de ordinul doi.

Universul estetic ar fi deci alcătuit din elemente informaționale care nu sunt un rezultat al hazardului, ci al unor procese conținute în chiar sâmburele informațional al materiei, dar manifestate prin materia psihică, pe un prag secund de geneză. Se întrevede în acest context funcțiunea specifică a unei cuante estetice complexe, care se manifestă numai pe un anumit braț de geneză şi autoevoluție. Informația estetică existentă, depozitată în infrastructurile estetice ale materiei, se actualizează aşadar printr-o geneză a inteligenței creatoare, aparținând unui timp al culturii, dar fiind totodată transtemporală..

Universul estetic este, asemeni marelui Univers, finit. Prezenta materiei estetice duce firesc la o închidere a energiei receptive, şi deci la acceptarea ideii că timpul apare drept un ritm de receptare. În acest punct se mai naşte o altă întrebare: este receptarea un fenomen deschis spre infinit sau închis, finit?

Dacă ar fi un proces absolut deschis, atunci practic tot ce s-a creat în domeniul artei, de la începuturile umanității şi până azi, ar trebui să existe într-o absolută simultaneitate. Acest *tot* ar trebui să ne fie familiar în mod absolut şi să-l putem recepta cu uşurință absolută. Ceea ce nu este real. Numai o mică secvență din acest bagaj s-a păstrat în planul viu al culturii (planul activ şi nu latent).

Pe de altă parte, dacă receptarea ar fi un fenomen finit, nu am putea înțelege decât cel mult fenomenele estetice ale lumii noastre. Consider de aceea receptarea un fenomen transfinit, închis şi deschis simultan, care curbează energia receptivă spre închidere (incomunicabilitate), dar o curbează şi spre deschidere, propunând nivele noi de înțelegere şi receptare, în funcție de sistemul de referință al interpretului ei.

Geneza artistică apare la fel ca geneza universului, drept o simetrie violată, dar o „violare" a elementelor infrastructurale, ipotetic simetrice unele față de altele. O simetrie neviolată ar duce la apariția de obiecte estetice identice, imposibil de disociat unele de altele. Numai variabilitatea, instabilitatea determină în obiectul estetic acea variație *conform unui principiu de dominare* de care depinde constituirea esteticului. Pragul de geneză acordă o şansă de manifestare şi o rațiune de existență infrastructurilor neoriginale, calitativ mai numeroase. Inovația estetică sau lipsa de originalitate pot duce peste o anumită limită la un colaps estetic, moment în care obiectul estetic nu se poate comunica, deoarece substanța lui informațională ratează transformarea în energie de interacțiune cu celelalte obiecte ale culturii sau cu sensibilitatea receptivă a interpretului acestora.

După ce a decăzut la imaginea ternă a artizanului, a manipulatorului tehnicist de elemente şi procedee şi a inginerului de texte, după ce a fost târâtă prin nebuloasa explicațiilor de natură clinică şi patologică, personalitatea celui care creează pare că impune o redefinire. Viața, logica celui ce creează obiecte estetice se conformează originalității ramurii materiei şi fenomenelor ei specifice, guvernate de logica fenomenelor estetice. Creația fiind o geneză comparabilă cu geneza originară, ea trimite permanent la marea geneză ca fenomen cosmic unic şi irepetabil, dar predeterminat în chiar sâmburele informațional al materiei originare. Dacă există o autosensibilitate estetică a materiei, atunci arta şi, o dată cu ea, artistul sunt fenomene prin care se exprimă însuşi universul.

Destinul deobicei dramatic al creatorului izvorăşte probabil din singularitatea lui, ca prezență în general marginalizată dacă nu exclusă din calculele de evaluare a fenomenelor obiective ale lumii materiale. Inadecvarea creatorului la canoanele deja constituite a fost întotdeauna naturală şi, în esență, a respectat legitatea genezei pe care a săvârşit-o. Autodistrugerea creatorului a avut loc constant ori de câte ori ființa sa socială nu a putut face față singularității, iar distrugerea (Socrate, Pitagora, Cicero, Ovidiu, Seneca, Dante, Tasso etc.) a fost considerată necesară pentru nediseminarea unor idei considerate subminante, sau eretice, din punctul de vedere al altor logici religioase sau sociale.

După cum o dovedeşte cultura, logica obiectului estetic traversează logica fenomenelor religioase, sociale, filosofice, ştiințifice, înglobându-le simbolic pe toate. Din acest punct de vedere, obiectul estetic cel mai cuprinzător mi se pare a fi arhitectura epică superior structurată numită de lumea noastră roman.

Filosofia consideră azi că o operă strict structurală n-ar fi decât o colecție de date, un exercițiu în vederea adevăratelor construcții arhitecturale. Sistemul, în schimb, ar spune mult mai mult, fiind infinit mai complex şi conținând un puternic sens creator. Sistemul înseamnă o structură (*organizare*) plus o arhitectură (ceea ce ar putea fi numit structura profundă de funcțiuni a sistemului).

Dacă vedem romanul ca pe un sistem, atunci structura lui (organizarea,

colecţia de date, forma concretă) ar fi dată de elementele preexistente, cum ar fi cuvintele, gramatica şi toate unităţile inframateriei estetice (formând fondul conservator şi comun), dar selectate, actualizate diferit în fiecare text în parte.

Al doilea element al sistemului, *arhitectura*, ar consta dintr-o serie de funcţii epice interne (alegorică, simbolică, profetică, iniţiatică, reflexivă) realizate prin personajele intrate în general într-o aventură concret temporală şi reflexivă , o căutare concretă sau abstractă (în romanul Extremului Orient personajul e pasiv, el se umple de un sens al lumii, lumea fiind factorul dinamic). Aventura personajelor antrenate într-o iniţiere, elucidare sau pur şi simplu o manifestare istorică, se derulează într-un timp mitic, simbolic, istoric, psihologic. Aventura se construieşte epic pe principiul intersectărilor, rememorărilor naratorilor convocaţi, martorilor, etc menite a realiza o polifonie temporală. Arhitectura epică manifestată la maturitatea unei culturi ar fi acea relaţie dintre structura epică, dinamica contextuală a personajelor, temelor şi elementelor receptoare din care se naşte o configuraţie epică recunoscută a fi romanescă.

Romanul ar fi ipostaza proteiformă cea mai perfectă sau avansată a materiei epice, oglindită în noi şi în epoci. Romanul este epic superior arhitecturat — în sensul organizării dinamice a funcţiilor sale interne şi externe în jurul unui dialog temporal purtat atât între personaje şi narator, cât şi între viziunea personajelor (exprimată prin acţiune, rememorare, reflexivitate) şi a celor ce relatează (comentariul auctorial), scriu textul (reflexie teoretică, istorică, naratologică) sau îl receptează (comentariul critic). Epicul se re-arhitecturează mereu altfel în fiecare cultură şi civilizaţie.

Pe de altă parte, arhitectura romanului – este vorba de orice roman în particular – se modifică în timp, pe acea linie de existenţă estetică a operei, printr-o suprapunere sau succesiune dinamică de proiecte arhitecturale născute în elanul receptării. Este vorba de dialogul operei cu celelalte opere în culturi. Şi în acest sens el se defineşte şi ca o tensiune.

În circulaţie prin culturi şi timp cultural, romanul dă naştere la variabile de funcţii născute din incidenţa celor ce receptează şi arhitectura operei, astfel încât arhitectura reală a acesteia poate fi chiar o variabilă, depinzând de evenimentele de receptare din istoria ei, deci de linia de existenţă estetică.

Romanul se poate încărca în mod nemăsurat cu funcţii estetice, neprevăzute nici de autor şi nici de epocă, sau poate sărăci progresiv o dată cu slăbiciunea sâmburelui architectural intern.

Ca sistem, romanul relevă o limpede natură contradictorie. Dinamismul antagonic se naşte în conflictul dintre structură (organizarea matrialului comun pre-existent) şi arhitectură. Între extreme, (platitudinea nonliterară şi inovaţia absolută), găsim succesiunea de dinamisme estetice aflate în echilibre specifice şi aleatorii.

Civilizaţia romanului este o tensiune a tensiunilor dezvoltate atât de arhitecturile epice în destinul lor, cât şi de acestea şi civilizaţiile traversate sau de una anume în ansamblul ei. Abordarea antropologică a romanului deschide câmpuri neaşteptate de sens. Un asemenea câmp fertil se delimitează şi pentru epicul românesc a cărui specificitate, dar şi conectare la fenomenul romanesc elaborat de diverse civilizaţii îi demonstrează vitalitatea, valoarea şi profunzimea.

TIPUL VEDIC

Ce este şi ce nu este „roman" în *Ramayana*? Sau, altfel spus, dacă *Ramayana* nu este roman, atunci ce este roman?

Cât este proză de ficțiune şi cât viziune religioasă? Şi de ce sensibilitatea mea apropie *Ramayana* de exigența estetică a romanului?

Să fie vorba de gândirea omului postmodern, obişnuită cu haoticul şi fragmentarul, găsind artificiile imaginarului *Ramayanei* mult mai aproape de ea decât aceea a cititorului occidental de acum o sută sau două sute de ani?

Să fie vorba de înclinația gândirii mele, de acea originalitate transgresivă, pregătită să încalce prohibițiile, să vadă romanul şi acolo unde teoria literaturii (aparținând unui alt mod şi secol de gândire) nu îl putea concepe?[1] Pentru că scoaterea romanului vechi din sfera romanului numai pentru că el nu seamănă cu ce a produs civilizația occidentală nu mai are azi o justificare teoretică.[2]

---

[1] Eugene Goodheart, *Desire and Its Discontents*, Columbia University Press, 1991. "In the time of Plato and Socrates the most significant prohibition may have been of a religious kind, which provoked the *transgressive originality* of Socrates' thought. The same could be said of Galileo and Copernicus. For Freud, the sexual prohibition had acquired a force that became an implicit challenge to revolutionary thought. A prohibition is not the same as repression, which is deep and unconscious and triumphs by causing one to forget what is repressed. A prohibition is a provocation, an invitation to transgress in action and in thought."

[2] Exegeza limitează în general romanul antic la cel grec şi helenistic. Niklas Holzberg de pildă (*The Ancient Novel. An Introduction.* Translated by Christine Jackson-Holzberg. Routledge 1995, german edition 1986) consideră că „...by 'ancient novel' we mean an entirely fictitious story narrated in prose and rules in its course by erotic motifs and a series of adventures which mostly take place during a journey and which can be differentiated into a number of specific, fixed patterns. The protagonists or protagonist live(s) in a realistically portrayed world which, even when set by the author in an age long since past, esentially reflects everyday life around the Mediterranean in late Hellenistic and Imperial societies; the actual characters, jowever, are given idealistic or comic-realistic features." (P.27) Holzberg exclude romanul creştin timpuriu din sfera romanului din cauza ideologiei salvării care înlocuieşte regăsirea fericită din romanul elenistic. Teoria originilor romanului începe cu Erwin Rohde şi studiul acestuia publicat în 1876 la Leipzig – *Der griechische roman und seine Vorlaufer*. După Rohde, proza narativă veche nu avea nici o valoare estetică din cauza asemănărilor cu literatura populară. În timp, romanul a fost văzut ca derivând din alte genuri cum ar fi epopeea, istoriografia, călătoria fantastică, poezie, comedie. Holzberg care vede romanul ca un produs al unei dezvoltări politice, sociale, culturale, respinge teoria evoluționistă a emergenței romanului din alte genuri, lucru la care subscriu dar nu îl limitez ca Holzberg la romanul grec: „*The first Greek novel must instead have been the creation moulded with full intent by an (as yet unknowm) author who responded to the political, social and cultural upheavals of the Hellenistic age by providing an alternative world in the form of romantic fiction*." B.E.Perry în *The Ancient Romances:A Literary Historical Account* (Berkeley, University of California press, 1967, p. 175) considera romanul antic –tot grec - conceput, plănuit deliberat şi scris de un autor individual, inventatorul lui, într-o zi de marți a lunii iulie. Reinhold Merkelbach vedea romanul antic ca pe un text misterios conceput anume pentru ritualurile lui Iisis sau Dionysus (vezi *Roman und Mysterium in der Antike*, Berlin, 1962).

Poetica decondiționării

În afară de legenda despre revelația divină a versului *sloka*, şi de atribuirea sursei actului creator unui stimul divin, nici autorul atribuit *Ramayanei* şi nici gândirea filosofică hindusă nu au acordat o atenție specială problemelor teoretice ale artei epice, frumosului în general. Aceasta poate contraria în contextul unei lumi fundamental reflexive, bogate în doctrine religioase şi filosofice. Gândirea veche indiană a avut se pare de rezolvat alte probleme, cea mai importantă fiind după Mircea Eliade în *Tratatul de istoria religiilor*, aceea a „condiționării" şi „de-condiționării" ființei umane prinse în jocul iluziei cosmice numite Maya, acea „irealitate ontologică a lumii şi în acelaşi timp a oricărei experiențe umane" create şi distruse de timp.

Existența în iluzie dar cu aspirația ruperii de ea — care va duce în cele din urmă la o *poetică a decondiționării* — însemna „o ruptură de absolut" care, odată conştientizată, năştea dorința de eliberare a ființei de iluzie, pentru integrarea ei în Ființa absolută, în Brahman. Dintr-un tip deci de iluzie în alt tip de iluzie, din iluzia „vieții" în aceea a „absolutului". Existența umană fiind o iluzie a formelor perisabile, o ficțiune în care „sinele" veritabil se scufundă de nenumărate ori pentru a se desprinde de tot atâtea ori de ea, de istoricitate. Textul epic nu putea decât să tindă la rândul său să se construiască asemeni unei realități absolute în mijlocul formelor iluzorii şi perisabile, expresia ultimă a aspirației fiind chiar textul însuşi: absolutul artistic exprimând absolutul.

Arta îşi trage esența din perisabilului materializat într-o infinitate de forme iluzorii. Pentru a-l face expresiv estetic se va proceda la o decondiționare: elaborarea unui agregat de creat ficțiunea absolutului în chiar teritoriul iluziei. Dorința artei va fi să cuprindă toate formele iluziei cu atât mai mult cu cât unele sisteme de gândire nedogmatice, cum ar fi sistemul de logică Nyaya, bazat pe un realism pluralistic, vor acredita concepția mai multor puncte de vedere şi realități independente, non-existența fiind un fapt tot atât de real ca şi existența unui lucru dat. Dacă ceea ce este presupus, imaginat, fictiv este la fel de real ca orice obiect al lumii înconjurătoare, ficțiunea artistică devine un adevăr al lumii în care este pusă să existe.

În gândirea veche hindusă cărțile despre „arta de a discuta", scrise din „necesitatea de a şti să acționezi", erau foarte normale. Preocuparea pentru stabilirea unei norme a discursului trimite la ideea unei arte a cuvântului văzută ca o retorică legată strict de logica gândirii şi nu de categoriile estetice (universalul în logica indiană fiind acategorial), la o logică înlănțuită de ceea ce este concret — de cuvânt.

În logica indiană spectaculos şi impresionant apare faptul că în permanență conținutul este prezent în raționament. Ca şi stoicii, indienii vedeau „o legătură indisolubilă între gândire şi expresia ei", „ca două fețe ale aceluiaşi proces"[3]. Dacă, prin urmare, *conținutul* este prezent totdeauna în *raționament*, dacă între *gândire* şi *expresia* ei există o legătură indisolubilă, atunci arta gândirii se confundă cu arta expresiei artistice, prima o subînțelege pe cealaltă. Elaborarea unei estetici, văzute ca o logică a retoricii literare nu putea fi astfel decât inutilă.

[3] Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, Editura didactică şi pedagogică, 1979, p. 71-81.

Logica inferențială sau coprezența semnului cu desemnatul

Ca să ne apropiem mai mult de această atitudine față de o posibilă estetică trebuie să amintesc de punctul nodal al gândirii indiene, şi anume de logica *inferențială*. Inferența presupune trei elemente psihice ca elemente antecedente invariabile (cunoaşterea scopului şi a mijloacelor de realizare, dorința realizării scopului şi voința de a promova o atare realizare), precum şi concomitența între semn şi desemnat: absența semnului oriunde este absent desemnatul sau *coprezența* semnului cu desemnatul. Inferența[4] este cunoaşterea a ceea ce nu este prezent simțurilor cu ajutorul conştient al unui semn. Grație acestei logici, absolutul, universul pot fi cunoscute dacă îşi trimit un semn (şi) prin intermediul acestuia. Un atare semn poate fi considerat şi cuvântul, textul literar — forme ale metarealității în măsura în care opera creează o ficțiune despre absolut prin semnele lui presupuse ființând în lumea iluziei, iar scrierea se face declarat sub impuls transcendent. Mimesis ar însemna a fi în ficțiunea despre absolut şi a o sluji ca pe un semn al ființei eterne. Ruperea prin iluzia artistică de formele iluziei. Aparițiile de o tranşantă irealitate răsar de altfel la tot pasul în *Ramayana* vorbind de o obsedantă transcendență omniprezentă şi incredibil de ahtiată de corporalitate, ce se narcotizează voluptoasă cu iluzie. Acest fenomen a fost posibil şi datorită unui mod de gândire sinuos şi secvențial.

*(**JURNAL** În călătoria pe care am făcut-o în India în 2001 am descoperit pe viu acest aspect al logicii şi gândirii hinduse, gândirea pe care o numesc **cobraică**; o gândire ondulatorie amintind de mişcarea şarpelui divin. De la oamenii care îşi mişcă gâturile şi capul în mişcarea cobrei, la maşinile pe autostradă şi mecanismele de gândire unde cel mai scurt drum de la A la B nu este unul drept ci o încolăcire de şarpe, totul respectă ritmul ondulatoriu şi sinuos.*

Conform acestei logici, se trece mai întâi prin D şi E, apoi F şi G pentru a se ajunge de la A la B. Numeroase puncte ale acestui traseu, cum ar fi B şi C sau D şi E pot aparține unei realități neprezente sau neexistente. Această gândire, o perpetuă pendulare între mai multe lumi, este secvențială, fragmentară, discontinuă. Am desenat aceste puncte pe o hârtie, aşa cum face personajul meu Margaret din nuvela The Life Manager*, şi rezultatul a fost similar străvechiului*

---

[4] Gândirea inferențială (logica formulată printr-o deducție naturală) înseamnă ajustarea a ceea ce crezi în lumina unor noi informații care se aplică credințelor curente. Inferența se realizează în mai multe moduri, unul dintre ele ar fi deducția care are următorul model: (S1) Dacă *A* este adevărat atunci *B* este adevărat şi (S2) *A* este adevărat deci (S3) *B* este adevărat Prin reducție-inducție – inferența inductivă este aceea care proiectează gândirea dincolo de ceea ce se cunoaşte, ca în paradigma care generalizează că toate smaraldele sunt verzi. Inducția este cazul special al reducției unde *A* este generalizarea lui *B*: De exemplu: (S1) Dacă *toți* corbii sunt negri [este adevărat] atunci toți corbii pe care îi vedem sunt negri [adevărat] şi (S2) *toți corbii pe care îi vedem sunt negri* [adevărat] deci (S3) *toți corbii sunt negri* [adevărat]
Inferența justifică postularea fenomenelor neobservabile pe baza explicărilor fenomenelor observabile. Inferența generică este procesul formării unor credințe generice pe baza unor date cunoscute. Observațiile înclină să ne facă să credem că tigrii au patru picioare, propoziție care rămâne valabilă chiar dacă descoperim unul cu trei picioare. Afirmațiile generice diferă de afirmațiile de ordin general, universal acceptate, prin modul în care facilitează instanțele negative care ar falsifica afirmațiile de ordin general.

simbol al zvasticii, simbol pe care îl poți vedea peste tot în India, ca un mesaj ascuns, prezent de la vasele de ceramică la cele mai uzuale obiecte ale vieții.)

Timpul

Prin *timp*, vorbim de *memorie,* de armonizarea timpurilor, de simultaneizarea, într-o durată, a relatărilor despre un eveniment consumat. Aceasta este o construcție polifonică. Spre deosebire de muzică, în roman nu poate exista o simultaneitate absolută a vocilor şi întâmplărilor derulate într-o anume unitate de timp. Dacă *memoria*, timpul, acordă probabil cea de-a patra dimensiune celulei nervoase, ele conferă povestirii o dimensiune pe care nu o au alte forme ale artei.

Muzica nu poate trăi decât în timpul prezent. Lucrând cu timpul, muzica este, în temporalitatea ei, atemporală. Spre deosebire de ea, epicul convoacă toate timpurile. Presupun că această intuiție trebuie să fi stat la originea impunătoarelor arhitecturi epice ale primelor civilizații cunoscute, scrise în versuri — versul şi ritmul fiind simțite ca mijloace de diferențiere de ceea ce Lotman numea „stihia limbii obişnuite". Proza, aşa cum o cunoaştem azi, ar fi apărut — după unii teoreticieni ai literaturii — odată cu maturizarea conştiinței estetice deşi, în alt sens, romanul a fost considerat un gen popular, opus formelor „artistice". Arhitecturile epice sunt elaborări conştiente ale unor autori care au intuit problemele sau contradicțiile de această natură. Cât priveşte obiecția că ele au fost elaborări colective, dacă acceptăm un Homer autor al *Iliadei* nu înțeleg de ce nu am accepta şi un Valmiki autor al *Ramayanei*[5]. Discontinuitățile şi contradicțiile detectate în piesele lui Shakespeare nu au uzurpat paternitatea autorului englez.

Concepția despre timp a unei civilizații şi culturi a determinat configurația arhitecturilor ei epice. Lumea greacă veche concepea timpul „ciclic şi circular, reîntorcându-se etern la el însuşi, închis în el însuşi, sub influența mişcărilor astronomice care îi comandă şi programează cursul cu necesitate[6]. De aici, după cum se va vedea, circularitea şi atemporalitatea romanului vechi grec, aventurile şi evenimentele care au loc în afara unui timp concret; lumea fiind considerată o degradare de la idealul transcendent şi etern. În arhitectura epică a *Zend Avestei*, naşterea şi moartea nu sunt nici începuturi absolute şi nici finaluri absolute. Timpul pierdut în ceața trecutului şi viitorului devine absurd. Mitul cosmogonic mazdeean revelă un gen de a cincea dimensiune care consideră fie înălțarea către lumină a ființei fie coborârea ei în întuneric. Întâlnim de aceea în Zend Avesta o retorică a unei a cincea dimensiuni, a timpului nelimitat, a Timpului etern, a Ființei luminii de esență ormuzdiană. Tot aşa, atitudinea față de timp a omului vedic a determinat apariția în narațiune a unor personaje specifice.[7]

---

[5] Pavel Grintser, bazându-se pe o strictă demonstrație textuală, demonstrază că *Mahabharata* şi *Ramayana* au fost de la început scrise după care au intrat în oralitate. Vezi John Brockington (Editor), *The Sanskrit Epics*, Brill, 1998, p 360 ş.u.

[6] Henri-Charles Puech, „Gnosis and Time". În *Bollingen Series XXX. Papers from the Eranos Yearbooks*, vol. 3, 1957, pp. 38-40.

[7] Mircea Eliade, „Time and Eternity in Indian Thought". În *Bollingen Series XXX. Papers from the Eranos Yearbooks*, vol. 3, 1957, p. 200. „India is not limited to two possible situations with respect

Concepţia despre timp sau noţiunea de timp este în concepţia hindusă statică, spre deosebire de concepţia dinamică a gândirii vestice.[8] Deşi lucrurile lumii sunt percepute ca în schimbare şi în gândirea hindusă, substanţa lor este văzută drept neschimbată. Un european ştie că nu va putea păşi de două ori în acelaşi râu. Pentru hindus, nu curgerea râului are importanţă ci fluviul însuşi, universalul care nu se schimbă. Această concepţie statică despre timp se regăseşte în limbaj, care condiţionează gândirea filosofică.

Conceptul de devenire, *a deveni*, de pildă nu are corespondent în limbajele clasice indiene unde *a deveni* este doar un aspect al lui *a exista*. Devenirea este exprimată în termenii fiinţării, dinamicul este văzut ca o fază a staticului. În sanscrită, se poate vorbi de aceea de o supremaţie a substantivului, de o centralitate a lui: substantivele, adjectivele sunt mult mai folosite ca verbele şi adverbele. Tendinţa este de a cuprinde şi exprima lucrurile lumii prin caracterul lor static.

Absolutul pentru gândirea hindusă există static şi etern în spatele aparenţelor. Devenirea este exprimată prin trei aspecte ale existenţei temporale: Aparenţa, Extincţia şi Continuitatea, concepute la un mod static. Deoarece realitatea transcendentă este mai importantă ca lumea reală se poate remarca o paralizie a individului la percepţia timpului, o lipsă a conceptelor de timp. In sintaxa frazei, acest lucru se reflectă prin lipsa delimitărilor temporale precise a timpurilor verbale în fluxul vorbirii. Pentru hindus, universul, lumea, societatea sunt eterne, iar viaţa personală -- doar o ipostază a succesiunilor vieţilor reîncarnate într-un timp fără limite.

Limbajul şi în special gramatica şi sintaxa descriu un mod de gândire relevantă nu doar pentru logică şi filosofie dar şi pentru literatură. Observaţiile lui Nakamura[9] au importanţă pentru înţelegerea arhitecturii epice vedice. Astfel, hinduşii sunt atraşi de expresii negative, de tipul *victorie/ne victorie* în loc de *victorie/înfrângere*. Ei dau atenţie mai mult necunoscutului şi nedefinitului decât cunoscutului şi definitului, această realitate derivând şi din logica inferenţială. Modul lor de a gândi preferă întunecatul şi obscurul în locul clarităţii (pp. 30-31). Extensia nestingherită a sinelui, a sinelui universal asupra celui individual determină un mod de alienare a individului de lumea obiectivă şi naturală, o alunecare a acestuia în transcendent. Hinduşii preferă nararea directă în locul naraţiei indirecte (p. 115)în descrierea unei opinii, gând, îndoieli etc. Nakamura face observaţia că frazele *Ramayanei* încep adeseori cu nararea indirectă care pe parcurs se schimba în narare directă (p. 122) cele două modalităţi fiind alteori folosite concomitent. Deoarece pentru hinduşi cunoaşterea limbajului constituia o

---

to time: that of the ignorant who live solely in time and illusion --- and that of the sage or yogi who endeavors to "issue from time"; there is also a third, intermediate, situation: the situation of him who, while continuing to live in his own time (historic time), preserves an opening toward Great Time, never loosing his awareness of the unreality of historic time."

[8] Hajime Nakamura, *The Ways of Thinking of Eastern People*. „Part II: The Ways of Thinking of the Indian People", UNESCO, Tokyo, 1960. Reprinted in 1988 by Greenwood Press; Mircea Eliade, "Time and Eternity in Indian Thought," *Man and Time*. *Op. cit*, p. 173; Joseph Campbell (editor): *Man and Time*. *Op. cit*, Introduction; „Parallel Developments: A Comparative History of Ideas" de Hajime Nakamura. În *The Journal of Asian Studies*, Vol. 37, No. 3. (May, 1978), pp. 491-492; Diogenes, Vol. 11, No. 42, 44-59 (1963).

[9] Hajime Nakamura, op. cit.

formă de putere (p. 141) „introspecţia" gramaticală a condus la introspecţia elaborată a mentalităţilor şi emoţiilor (p. 145).

Depinzând de atitudinea faţă de timp a omului vedic, arhitectura epică vedică evidenţiază trei tipuri umane: pe acela trăind în iluzie, ignorantul; înţeleptul care vrea să se sustragă timpului; precum şi acela care trăind în timp istoric, îşi păstrează posibilitatea de a avea acces şi la Marele Timp.[10]

Mahabharata

Ramayana nu este atât de amplă ca *Mahabharata* şi este considerată mult mai veche, mult mai puranică. Intriga din *Ramayana* este mai strânsă şi are mai puţine interpolări şi episoade epice irelevante[11]. De aceea voi discuta pe larg *Ramayana* şi voi puncta doar intriga din *Mahabharata*.

Punctul de vedere hindus tradiţional plasează evenimentele din *Ramayana* (rāma–ayana ar însemna călătoria lui Rāma) în era Tretāyuga şi pe acelea ale *Mahabharatei* la graniţa dintre erele Dvāpara şi Kali Yugas. Unii specialişti le consideră cumva contemporane, deşi este clar că *Ramayana* şi-a definitivat forma pe care o cunoaştem înaintea *Mahabharatei*.[12] După Valmiki, evenimentele *Ramayanei* ar fi avut loc între 7000-8000 î.e.n., deci acum zece mii de ani. Dacă acceptăm această dată, atunci *Mahabharata* care se întâmplă după 50 de generaţii, ar duce la o dată cu 2000 de ani mai târzie, în jur de 5500 î.e.n.deşi unii exegeţi o consideră a fi fost compusă în jurul lui 1800 î.e.n..

Mahabharata este cea mai amplă naraţiune cunoscută (peste 88.000 versuri) cu o influenţă fără precedent în cultura şi gândirea Indiei. Scriitorii sanscriţi pomenesc *Mahabharata* la 350 î.e.n. când un profesor de gramatică sanscrită predă despre originea cuvântului *Mahabharata*-- *maha,* marea bătălie, şi *Bharata, foc*, marea bătălie a neamului Bharatas, cei care sunt asemeni focului. La 150 î.e.n. Heliodorus scrie un vers care seamănă cu un pasaj din *Mahabharata*. La 1834 se tipăreşte. De la 1200 datează cel mai vechi manuscris al *Mahabharatei*.

Bharatas era un trib arian cunoscut din antichitatea vedică care şi-a atribuit ca strămoş pe legendarul Bharata din care se trag două clanuri rivale, Kurus şi Pandavas. Considerat de exegeza occidentală o „monstruozitate literară", o „junglă literară", *Mahabharata* a vădit greutatea culturii occidentale de a o încadra, pentru că nu este nici operă religioasă, nici filosofică, nici epic pur, nici roman de dragoste, ci toate laolaltă. Este practic o poartă importantă de înţelegere a anticei culturi Hindu şi a Indiei. Aici hindusul îşi găseşte mitologia, istoria, legile vieţii zilnice, filosofia. *Mahabharata* este formată din 18 cărţi sau *Parvans;* fiecare carte sau capitol are un nume conform unui eveniment central.[13]

Textul conţine o enormitate de episoade fără legătură cu tema principală, ca şi secţiuni întinse care se ocupă sau sunt dedicate predării învăţăturilor de

---

[10] Mircea Eliade, „Time and Eternity in Indian Thought", *op. cit*.
[11] Vezi *The Ramayana of Valmiki: an epic of ancient India.* Introduction and translation by Robert P. Goldman; annotation by Robert Goldman and Sally Sutherland, Princeton University press, 1984.
[12] John Brockington (Editor), *The Sanskrit Epics*, *op. cit*., capitolul 10.
[13] *The Mahābharāta attributed to Krsna Dvaipazana Vyasa* by Barend A. Van Nooten, Twayne Publishers, 1971.

natură etică, religioasă, politică, filosofică. Naratorii sunt şi ei nenumăraţi: Sauti or Suta pentru capitolele timpurii din Ãdi Parva; Saňjaya pentru Bhĩşma; Droņa, Karņa, Śalya Parvas şi Vaiśampāyana pentru rest.[14]

Mahabharata relatează rivalitatea dintre verii Pandavas şi Kauravas care culminează în marea bătălie de la Kurukşetra. Naraţiunea debutează cu marele sacrificiu al şarpelui oficiat de Regele Janamejaya, strănepotul lui Arjuna. Înţeleptul Vyasa, care este într-un sens bunicul lui Arjuna, îşi face apariţia ca şi Regele, descendent al clanului Pandavas. Regele vrea ca Vyasa să povestească marea bătălie dintre strămoşii săi şi Kauravas. Înţeleptul ordonă unuia din discipoli să nareze istoria sângeroasă a clanurilor Pandavas şi Kauravas.

Regele Santanu al rasei Kuru, domnind în Hastinapura, are un fiu, Devavrata, conceput cu zeiţa Gangelui. Regele se îndrăgosteşte de Satyavati sau Sakuntala, o fecioară dintr-un sat de pescari. Devavrata descoperă pasiunea tatălui. El se duce la pescar şi îi cere fata în căsătorie pentru Regele Santanu. Pescarul promite să o dea cu o condiţie: copiii lui Satyavati să devină unicii succesori la tron. Devavrata acceptă să abdice de la tron şi face legământ de castitate pentru a împiedica orice rivalităţi ulterioare. Acest legământ este atât de cutremurător, încât de aici înainte Devavrata va fi numit *Bhişma* – cel groaznic.

Regele are doi copii cu fata de pescar. Unul moare foarte tânăr şi celălalt îi va urma la tron. Bhişma capturează într-un război cele trei fete ale regelui din Kasi care trebuie să devină soţiile Regelui cel tânăr, Vicitravirya. Prima fată, Amba, declară că este îndrăgostită de Regele Salva al ţinutului Saubha, iar Bhişma o lasă să plece, dar ea este respinsă de Salva. De aici înainte singurul ţel al Ambei este să se răzbune pe Bhişma. Reîncarnată în familia regelui Drupada sub numele de Sikhandi, ea va fi cea care va determina căderea lui Bhişma. Celelate două prinţese căsătorite cu Vicitravirya nu vor face copii cu regele care moare tânăr, ci graţie magiei înţeleptului Vyasa. Se nasc doi prinţi, Dhrtarastra (născut orb) şi Pandu. Dhrtarastra o ia de nevastă pe Gandgari, fata regelui din Gandhara. Ea naşte o sută de băieţi, pe Kauravas, cei mai în vîrstă fiind Duryodhana şi Duhsasana. Fratele Reginei, Sakuni, va fi spiritul cel rău al lui Duryodhana.

Pandu are două neveste, dintre care una, Kunti, mătuşa zeului Krishna, are un copil Karna — de dinainte de căsătorie, cu zeul soarelui, copil făcut printr-o invocaţie celestă. Kunti îl abandonase la naştere, dar copilul îi este adus înapoi de un căruţaş. Pandu are trei băieţi cu regina Kunti. Mai face doi cu regina Madri. Cei cinci fraţi vor fi cunoscuţi sub numele de Pandavas. Pandu moare tânăr, regina Madri se aruncă pe rugul funerar conform obiceiului şi moare şi ea lăsându-şi copiii în îngrijirea reginei Kunti.

Rivalitatea dintre cei o sută de băieţi şi cei cinci se dezvoltă lent culminând în bătălia de la Kurukşetra care durează optsprezece zile. Cei cinci fraţi Pandavas supravieţuiesc măcelului. După alte peripeţii, cele două clanuri rivale, Pandavas şi Kauravas, se împacă prin diplomaţia înţeleptului Vyasa. După 20 de ani, graţie Zeului Krishna, ei vor ajunge în cer, în lumea zeilor.

Studii publicate în anii ’90 demonstrează o logică şi o estetică narativă comune *Mahabharatei* şi *Ramayanei* care ar defini o structură epică indo-

[14] Vezi cuvântul introductiv la *The Mahabharata*. Translateted by Chakravarti V. Narasimhan, Columbia University Press, New York, 1965.

europeană. Homer a fost analizat prin această grilă. Similitudini dintre gândirea greacă şi cea hindusă au fost trasate cu grijă.[15] Epica homerică şi cea sanscrită vădesc similarităţi ce ar duce la o tradiţie proto-Indo-Europeană. În plus, Dio Chrysostomus susţinea că hinduşii au avut o traducere a lui Homer în propria lor limbă. Pe de altă parte s-a demonstrat că Homer şi Virgiliu au cunoscut *Mahabharata* şi *Ramayana*[16]. Mai mult decât atît, romane cavalereşti ale Evului Mediu şi Renaşterii vădesc o cadenţă epică şi o compoziţie asemănătoare.

Vorbind despre „civilizaţia simbolului" ca despre o „practică semiotică cosmogonică" manifestată până la arta secolului al cincisprezecelea, Julia Kristeva definea pe verticală (universalii şi expresia lor concretă — eroism, curaj, noblețe etc.) funcţia simbolului drept o funcţie de restricţie, iar pe dimensiunea orizontală ca pe o funcţie de evitare a paradoxului — unităţile opoziţionale fiindu-şi exclusive (răul şi binele incompatibile), dar „odată apărută contradicţia" ea reclamând imediat o soluţie[17]. Planul unui templu hindus pare însăşi efigia acestui „ideologem", funcţie comună care leagă arhitecturile epice ale *Ramayanei* şi *Mahabharatei* de ceea ce s-ar putea numi o poetică a imaginarului din textele religioase şi filosofice.

Arhitectura templului hindus ce a preluat arhitectura dravidiană apărută în subcontinentul indian cu mii de ani înainte, a elaborat templul piramidă din piatră. Cu infinite nişe interioare care adăpostesc statuile zeilor, regilor, războinicilor, acest templu este format dint-o parte principală, *Vimana,* de formă pătrată cu un acoperiş piramidal ridicat pe mai multe etaje; construcţia conţine o cameră specială, un sanctuar, *sanctum sanctorum*, unde se află depusă sau unde există imaginea zeului căruia îi este dedicat templul. Coridoarele, *Mantapams*, conduc la acest sanctuar. Porţile piramidei, *Gopurams*, constituie intrările în împrejmuirea templului. Galeriile cu coloane, *Chaultris*, au numeroase destinaţii una fiind loc de odihnă pentru pelerini. Un bazin cu apă sau mai multe fântâni sunt ataşate templului pentru ritualurile sacre zilnice. Templele hindu au fost acelea care au construit în vârful lor acele „cârlige" de aur care aveau rolul de a aduce energia cosmosului în *sanctum sanctorum*, altarul zeului, locul în care el locuieşte.

În *Ramayana*, ca şi şi în *Vede*, modul de gândire brahman dictează specificul pluridimensional al imaginii, scrierii, tonul iniţiatic, frecvenţa oralităţii, configuraţia personajelor şi a conflictelor, specificul artei epice. Imaginea consacrată a lui Brahman, aşa cum am văzut-o în templele hinduse, este cu cinci feţe sau cinci energii, cea de a cincea fiind „faţa" de deasupra capului, energie spirituală pură. Şi arhitectura epică a *Ramayanei* se conformează acestui pluralism al viziunii.

---

[15] Vezi filosofia greacă şi indiană pe larg discutată de M. Winternitz, *History of indian Literature*, vol III, Part I (capitolul *Indian and Greek Novels*).

[16] Vezi capitolul doi din John Brockington, *The Sanskrit Epics*, op. cit. p. 77 ş.u.

[17] Julia Kristeva, J.Rey-Debove, D.J.Umiker (eds), *Essais de sémiotique* , Paris ; La Haye : Mouton, 1971; Julia Kristeva, *Le texte du roman; approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle,* The Hague, Mouton, 1970.

Ramayana

Ramayana debutează cu o descriere arhitectonică ce pare să vorbească nu doar de o înrudire ci şi de o structură fundamental comună. În templele sau construcţiile de piatră dravidiene asimilate ulterior de lumea hindusă, complicaţia labirintică se sprijină pe o schemă riguroasă: jocurile de clarobscur pe reliefuri şi colonade estompează dimensiunile spaţiului interior, iar masivitatea pare că se umanizează. Ceea ce am văzut în templele din sud, din statele Tamil Nadu, Kerala, Karnataka şi Maharastra care au supravieţuit timpului, perpetuând o arhitectură străveche cu rădăcini în ansamblurile de la Harappa şi Mohenjo Daro.

Peste schema clară a *Ramayanei* se suprapun în mod asemănător digresiuni, paranteze, texte religioase, episoade colaterale care nu obscurizează firul principal al naraţiunii. Ayodhya este un oraş ordonat, conceput după o matematică bine gândită. Înconjurat de ziduri cu numeroase porţi, mărginit de un şanţ umplut cu apă, el are locuinţe de o aceeaşi înălţime, este împodobit cu palate şi temple încântătoare. La celălalt pol, vom da ceva mai târziu de Lanka, oraşul lui Ravana, unde opulenţa înăbuşă geometria.

Ramayana ar fi povestirea care închide civilizaţia dravidiană distrusă (dar în multe privinţe preluată) de arienii veniţi din nord. Coloanele, sculpturile în piatră, coridoarele, luminozitatea bine dozată a templelor, pe faţadele cărora sunt sculptate în piatră aventurile lui Rama, Sita, Lakshmana, Hanuman, Ravana, toate raportate la masivitatea construcţiilor ezoterice vorbesc despre o lume care ştia să construiască monumental şi avea vocaţia construcţiei monumentale. *Ramayana* a fost concepută într-o arie spirituală ce îşi atinsese un apogeu în toate privinţele.

Cadrul epic se complică progresiv prin detururi, ţâşniri în metafizic, complicaţii terestre. Pretextul este conversaţia înţeleptului Narada cu poetul Valmiki, procedeu reîntâlnit în romanul epistolar sau în romanul romantic, unde naratorul nu se mulţumeşte cu imaginea unui ascultător fictiv, ci îl şi inventează pentru a preciza destinaţia actului creator şi pentru a influenţa direct modul de lectură. Povestire „în buclă" sau alcătuită din circularităţi al căror final se ştie încă din prolog, *Ramayana* va fi mai întâi *povestită* lui Narada şi apoi *scrisă*.

Personajul care scrie, sau personajul care creează ficţiunea despre un creator posibil, mărturiseşte că a reţinut din toată materia originară numai ceea ce, prin virtutea imaginaţiei şi a intuiţiei, a reuşit să vadă aievea. Imaginaţie şi copie a unei realităţi imaginare, ficţiunea unei ficţiuni absolute, iluzie despre iluzia absolutului — iată ce poate fi textul lui Valmiki. Ceea ce noi numim realism fantastic se va arăta ca unul dintre procedeele consacrării acestui tip de iluzie. În ceea ce priveşte „Prologul", el este probabil prima confesiune a unui autor şi primul jurnal de creaţie din câte se cunosc. *El* (explicit) al naratorului îl subînţelege de fapt pe *eu* (implicit) al personajului, acelaşi cu cel ce povesteşte.

Epica circulară a *Ramayanei* restabileşte aparent echilibrul iniţial. Dacă ar fi fost vorba de un mit sau basm, acest echilibru ar fi fost perfect. În *Ramayana*, însă, armonia finală este aparentă: regele Dasaratha a murit, Rama a parcurs o experienţă amară, iar Sita, înconjurată de suspiciune, a fost izgonită de la palat.

Prima parte a naraţiunii se petrece la Ayodhya, cetate din ţinutul Kosala. Bătrânul rege Dasaratha este obligat prin şantaj de cea mai tânără soţie să-şi îndepărteze fiul iubit de la tron şi să-l surghiunească în codrul Dandaka.

Partea a doua consemnează peripețiile lui Rama şi fratelui său, Lakshmana, însoțiți în surghiunul în pădure de Sita. Cea mai spectaculoasă, partea a treia, debutează cu răpirea Sitei şi se încheie cu înfrângerea lui Ravana. Ultima etapă se desfăşoară după înfrângerea lui Ravana, purificarea lui Rama de păcatul omorârii lui Ravana, spectacolul purificării prin foc al Sitei pentru a înlătura bănuiala de a nu fi fost credincioasă lui Rama. La Ayodhya, Rama redobândeşte drepturile regale, iar Sita acuzată de bârfa curții de a nu fi fost credincioasă lui Rama, este izgonită în pădure unde naşte doi fii (una din variantele de final).

Ramayana debutează asemeni unui roman balzacian, cu descrierea minuțioasă a ținutului, oraşului, a unei societăți strălucitoare, a unei lumi perfecte unde armonia dăinuieşte de mult şi pare că va dăinui veşnic. Câmpul vizual se restrânge treptat pentru a se fixa pe Dasaratha, regele dornic să aibă copii şi personajul central al unei ceremonii prin care zeii sunt implorați să-i acorde privilegiul paternității.

În timpul ceremoniei pregătite cu fast şi scrupul religios, şi ca o culminație a acesteia, apare o creatură venită din sfera Ființei absolute. Uriaşă şi zgomotoasă, de un pitoresc absolut, asemănătoare prin căldura pe care o emană „jeraticului aprins", arătarea fabuloasă are „tenul negricios şi o piele neagră îi formează veşmântul; barba îi era verde şi părul legat ca *djatâ*. Unghiurile ochilor oblici aveau roşeața lotusului: se putea spune că vocea sa părea sunetul unei tobe sau zgomotul unui nor vijelios. Hărăzit cu toate fericitele semne, împodobit cu găteli celeste, înalt cât vârful unui munte, avea privirea şi pieptul de leu. Ținea în brațe, aşa cum se strânge o soție dragă, un vas de aur pecetluit care părea un obiect miraculos plin cu o licoare celestă"[18].

Ficțiunea despre absolut (un monstru cu aspect hieratic) se obiectualizează, îmbrăcând formele iluziei obişnuite. Exuberanța atributelor şi realismul lor creează un contrast între lumea personajelor şi aceea a divinității proteiforme. Întâlnit peste tot în *Ramayana*, proteismul accentuează relativismul şi iluzia existenței; ideea că tot ceea ce este contingent, relativ, multiplu sau divizibil, tot ceea ce există în timp şi spațiu etc. nu există în realitate, ci este o înveşmântare a absolutului sau energiei absolute în vălul iluziei. Iar cauzele care provoacă această iluzie sunt atributele limitative ale corpului, intelectul abstract, simțurile care creează o personalitate fictivă. Moartea nu există câtă vreme ființa se va reîntrupa în ipostaze infinite.

Conform logicii inferențiale, fantasma divină presupune o prezență a transcendenței. Tonul feței, pielea trupului, apoi barba, părul, vocea, găteli, însemnele sacre, statura, obiectul important lăsat în urmă cu o grijă vădită pentru crearea unei impresii cât mai puternice indică o complicată rețea de contraste. Totul în apariția divină este țipător, carnal, ostentativ — atribute ale perisabilului. Culorile sunt puternice: *roşul* (jeraticului şi al unghiurilor ochilor), *verdele* bărbii, *negreața* pielii, *auriul* obiectului miraculos. Puternice sunt şi sunetele (tobă, vijelie) în raport cu liniştea solemnă a adunării. Alt contrast se naşte din tonul tandru al narării şi tumultul împrejurării narate.

[18] Traducerea noastră din *Le Ramayana*. Poème sanscrit.Traduit en français par Hippolyte Fauché, Paris, Librairie internationale, 1864.

Dar cea mai răspândită formă de contrast se naşte între sferele descripţiei verosimile (materialitatea iluziei) şi condiţia ireală a obiectelor sau a întâmplărilor descrise. Autorul pare adeseori un scrib harnic, indiferent la ideea absolutului metamorfozat în formele lumii reale, adică ale iluziei. El desface divinul şi miraculosul în bucăţele, ceea ce nu vom mai întâlni decât arareori până la Apuleius, se mişcă foarte calm, asemeni unui prozator obiectiv, între monştri, zei, vanara, demoni cărora le face portretul şi descrie caracterul cu aerul liniştit şi distant al romancierului ce inventând o lume, îi acceptă şi convenţiile.

Miraculosul banalizat

Dacă omul trăieşte o permanentă iluzie, pare să spună autorul, dacă absolutul se metamorfozează înaintea mea într-o puzderie de forme iluzorii, iar „eul" este el însuşi iluzoriu, atunci nimic nu mă mai poate surprinde, emoţiona sau speria. Iar asta cu atât mai mult cu cât ştiu că transcendentul este coprezent în semnele Mayei, iar eu însumi nu sunt decât o părticică ce aspiră la existenţa transcendentă necondiţionată. Îmi pot permite deci să trag o linie de egalitate între real şi imaginar. Descriind semnul divin, nu descriu, oare, divinul însuşi?

Ca atare se nivelează diferenţele dintre lumea reală şi cea transcendentală, prin integrarea fantasticului în real şi banalizarea miraculosului în lumea existenţei. Lumea vedică trăia într-un orizont religios riguros, supernormativ. O uriaşă aglomerare de ritualuri era pusă în funcţiune pentru a se împiedica orice eventuală lezare a zeilor. Cu toate acestea în *Ramayana* va fi descris însuşi divinul în termeni care nu se deosebesc esenţial de aceia folosiţi în cazul unor personaje ca Rama, Ravana, Lakshmana,Sita, Hanuman, ele însele considerate în final divinităţi şi adorate ca întrupări ale divinului.

Egalitatea dintre imaginar şi cotidian mă face să cred că autorul *Ramayanei* este la fel de îndrăzneţ ca şi Cervantes care aducea iluzia şi mitul într-o lume ce le pierduse. A descrie în amănunţime un personaj divin supradimensionat de atribute într-o lume fanatizată de dogme este, la urma urmei, la fel de spectaculos ca şi descrierea monştrilor care nu sunt în realitate decât părăginite mori de vânt, într-o lume care pierduse capacitatea de fantazare mitologică. Cele două atitudini constituie în esenţă mijloace asemănătoare de exprimare a relaţiei dintre real şi imaginar; de aici decurg o filosofie şi un stil. Autorul *Ramayanei* este solemn; Cervantes persiflant. Primul descrie o iluzie ca şi cum ar fi o fiinţă. Celălalt ia un obiect real drept o imagine fantastică. Marii romancieri au căutat în genere să modereze regimul existenţial al lumii din care au făcut parte, pe când poeţii l-au exacerbat întotdeauna.

Alcătuită din intercalări de episoade, rememorări sinuoase, combinaţii de realităţi paralele, înlănţuiri de istorii, alternări contrapunctice de evenimente, *Ramayana* este o impresionantă construcţie polifonică. Înlănţuirea temelor sugerează simfonismul. O asemenea temă este aceea a fraţilor rivali. Enunţată şi dezvoltată progresiv, ea devine unul din motivele fundamentale ale *Ramayanei*.

Repetiţia este o lege tehnică şi mnemotehnică a eposului. La Homer, după cum se ştie, mai mult de cincizeci la sută din text este constituit din repetiţii şi acelaşi lucru s-a dovedit pe textul sanscrit al *Ramayanei*. Dar dincolo de mecanica

repetiției transpare în *Ramayana* o altă realitate mai importantă şi mai relevantă estetic. Modul de pildă în care se dezvoltă tema fraților rivali dovedeste o structură simetrică a conflictelor epice ce nu ține doar de mecanica reluării stricte.

Basmul — în a cărui structură narativă *Ramayana* pare integrabil — nu a reuşit să prelucreze niciodată o temă enunțată cu o asemenea conştiință estetică. Repetiția în basm se datorează depozitului fix de motive şi relații rulate de conştiința colectivă, iar concomitența sau identitatea acțiunilor tind spre o variantă uşor de recunoscut, pe când textul cult ființează tocmai prin variațiile temelor enunțate, expresive şi tensionate în cel mai înalt grad.

Polifonism şi contrapunct

Ramayana, Ghilgameş, Cartea Morților, Iliada şi Odiseea, ca să nu mai vorbim de *Don Quijote,* pot fi înregimentate în tiparele basmului fantastic, aşa cum îl defineşte V.J. Propp în *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, dar, mă întreb, care ar fi folosul unei atari exegeze, dincolo de interesul posibil etnografic şi folcloric? Căci ce sunt ele dacă nu texte care încep printr-o „prejudiciere sau vătămare" ori „dorința de a poseda un lucru râvnit", urmate de plecarea eroului în căutare, întâlnirea cu donatori care îi dăruiesc unelte de mare ajutor, apoi lupta cu răufăcătorul, întoarcerea şi urmărirea, înfruntarea noilor greutăți de acasă şi un final de regulă fericit deoarece sunt şi basme — cele asiatice îndeosebi — cu un fals final fericit, terminate în notă tragică?

În *Ramayana*, atmosfera liniştită a „calmului epic" este numai un înveliş de contrast cu tragismul ulterior şi pasionalul: apariția terenului propice al nenorocirii (sterilitatea reginelor), interdicțiile şi încălcarea lor, izolarea (lui Rama în codru), nenorocirea şi contraacțiunea (răpirea Sitei şi represaliile conduse de Rama).

Pe de altă parte, rolul pădurii în ceea ce pare claustrarea în urma izgonirii (un rit al inițierii), mama vitregă (Kaikeyi) ca principal inițiator al izgonirii în pădure, moartea temporară (Rama, Lakshmana) ca forme disimulate ale inițierii, rivalitatea sau adversitatea fraților (ura lor față de cel plăcut, iubit, dotat, de găsit şi în motivul biblic al lui Iosif şi al fraților săi), fuga însoțită de metamorfozări (a lui Ravana, Hanuman etc. deoarece Rama — eroul — nu se metamorfozează niciodată), împărăția de peste ape (Lanka) unde totul pare de aur iar locuitorii ei se pot metamorfoza după plac, ajutoarele năzdrăvane (maimuțele), unealta năzdrăvană (arcul lui Indra), materia tămăduitoare (iarba fermecată a lui Hanuman), demonii ca variante ale zmeilor (pluricefali, aruncând foc, existând în legătură preexistentă cu eroul, ca Ravana față de Rama etc.) nu trebuie să ne impresioneze. Aceste instrumente narative pot fi considerate un bun comun aparținând unui corpus epic imemorial (unii exegeți l-au considerat aparținând ori neoliticului ori epocii bronzului) mânuite însă conform unei alte paradigme estetice.

După cum recunoştea de altfel şi Propp, creațiile culte, unde deplasarea spațială joacă un rol fundamental ca şi în basm, se disting, spre deosebire de acesta, printr-o foarte mare varietate a aventurii. Basmul sare momentul mişcării, refuză să dezvolte epic motivul deplasării deoarece spațiul funcționează, în mod

contradictoriu, ca un „element compoziţional absolut necesar, dar pe de altă parte pare că nu ar exista”[19].

Ramayana dezvoltă drumul, compoziţia spaţială. Drumul din nord, de la Ayodhya, pînă în sud, la Lanka, traversează subcontinentul Indian. Şi peste tot trecerea lui subzistă vie şi azi, de la altare la urmele adorate ale tălpilor.

Dacă pădurea înconjurată de mister nu este descrisă amănunţit în basm, rolul ei fiind acela de obstacol, în *Ramayana* motivul este pivotal. Cei ce vin în pădure nu sunt copii, ci maturi asumându-şi o hotărâre pe care ar fi putut-o anula fie şi numai la implorarea unui oraş întreg sau chiar la aceea a lui Bharata ce intră umil în codrul penitenţilor împreună cu o enormă suită. Bharata abdică. El îl roagă pe Rama să se întoarcă şi să se încoroneze ca Rege dar acesta refuză.

O altă deosebire esenţială rezidă în atributele sau calitatea „darului năzdrăvan”. Făcând abstracţie de arcul lui Rama, veritabilul dar — dacă se poate vorbi de aşa ceva — ar fi în esenţă unul spiritual, acela ce acordă trăire interioară personajelor, reflexivitate şi forţă intelectuală. Basmul, tot aşa, nu descrie divinul sau zmeii (demonii) decât rudimentar; în *Ramayana* portretistica prezenţelor divine, supranaturale se afirmă în exces etc.

În fiecare din cele trei lumi — Ayodhya, lumea maimuţelor şi cetatea Lanka — se manifestă o situaţie conflictuală între fraţi: Rama şi regentul Bharata; Sugriva şi Vali, regele maimuţelor; Vibishana şi Ravana, regele demonilor. Rama, Sugriva, Vibishana sunt cei dotaţi care merită sau cărora li se cuvine puterea, dobândită în final de fiecare cu ajutorul celorlalţi.

Bharata, Vali, Ravana sunt anulaţi pe rând. Pe de o parte se ajunge la o concentrare de forţe în jurul lui Rama; pe de altă parte, se procedează la o anihilare progresivă în ordinea următoare: Vali, regele maimuţelor; Ravana, regele demonilor; Bharata, regele din Ayodhya, înlocuitor temporar al lui Rama. Fără voia lui, Bharata este totuşi un uzurpator.

Ramayana mai sugerează o situaţie de rivalitate, şi anume aceea dintre Rama şi Lakshmana, prietenul şi fratele credincios. De la un moment dat, textul lasă să se instaleze un anumit echivoc în comportamentul lui Lakshmana. Este acesta un prieten sau un supraveghetor? Un devotat sau un companion de sihăstrie şi exil mânat de interese? Şi care să fi fost aceste interese? Lucrurile par ceva mai clare numai dacă acceptăm că demonii codrului Dandaka sunt simple proiecţii făcute scrum de armele lui Rama. În *Ramayana,* Sita nu este răpită numai de lângă soţ, ca Elena de lângă Menelaos, ci, se pare, chiar de lângă unul dintre aspiranţii la dragostea ei.

La antipodul lui Rama, care simte planând asupra sa destinul şi îl acceptă ca pe o raţiune ascunsă în faţa căreia orice împotrivire este inutilă, Lakshmana este revoltatul. „Cu ochii roşii de mânie”, el îşi arată furia într-o scenă unde un personaj important este destinul însuşi. Jignindu-l pe rege, „bătrânul slăbănog”, Lakshmana propune revolta, detronarea lui Dasaratha. „Eroii trebuie să i se împotrivească sorţii, şi s-o învingă”, declară el, încheind: „Am să îmblânzesc elefantul cel nebun al ursitei şi îl voi pune să mă slujească”. Când îi vedem pe exilaţi trecând Gangele, Lakshmana va fi cel care se va ocupa de Sita. De mai multe ori el o poartă tandru pe braţe, o hrăneşte sau îi înjghebează culcuşul de

[19] V.I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Edit. Univers, 1973, p. 44.

noapte. Până aici totuşi nimic suspect în gesturile sale, numai că, aparent, Sita îl va învinui de duplicitate în scena imediat premergătoare răpirii.

Rama este plecat în codru pentru a-i aduce Sitei căprioara de o frumuseţe nemaivăzută în care se metamorfozase Maricha la îndemnul lui Ravana. Înainte de a se îndepărta, Rama îi porunceşte lui Lakshmana să nu o lase singură pe Sita. Dar se aud strigăte de ajutor, pe care acesta le socoteşte, pe bună dreptate, false. Sita îl îndeamnă să plece în căutarea lui Rama. Lakshmana refuză. În această împrejurare „femeia cu surâs candid" şi „braţe strălucitoare", „o perlă printre femei", „doamna cu ochi imenşi" şi „talie zveltă", cu „ochi dulci ca ai puiului de gazelă", „cu priviri fermecătoare" şi „suflet pur" lasă deoparte limbajul ales, politeţea şi manierele pentru a emite o acuzare stupefiantă: „Ah, rău, crud, dezonoare a neamului tău — ţipă Sita — om cu intenţii murdare, speri fără îndoială că mă vei avea ca femeie dacă vorbeşti astfel".

Bănuia Sita că Lakshmana va săvârşi un gest care va primejdui viaţa lui Rama? Oricum, numai sentimentul vinovăţiei l-a putut îndepărta pe Lakshmana de Sita, lăsându-i câmp liber lui Ravana. Două întrebări se ridică din această scenă: aceea a originii demonilor din Dandaka, prezenţe nocturne cu care se războieşte neîncetat Rama, şi aceea a inocenţei Sitei.

Demonii -- dimensiune a trăirii interioare

Activaţi de agresiunea erotică ratată a Surpanakhăi, sora lui Ravana, „demonii nopţii" par mai degrabă materializări imaginare ale suspiciunii lui Rama. În codrul Dandaka, Lakshmana nu se îndepărtează niciodată de Sita, e adevărat, şi din dorinţa expresă a lui Rama. În luptele cu „demonii nopţii" Lakshmana se retrage în grabă cu „frumoasa Videhenă" lăsându-l pe erou să ucidă singur zeci de mii de demoni, mai degrabă simple proiecţii ale minţii sale.

Pentru cititorul modern, mitologia se subiectivează, apare ca o dimensiune a trăirii interioare. Nu ştim, oare că demonii, de o substanţă semidivină, nu sunt decât apariţii iluzorii, întrupări trecătoare într-o lume a iluziei? Rama — întrupare a adevărului absolut, a lui Vishnu — tratează la adevărata lor valoare întrupările iluzorii.

Luptele lui Rama cu demonii din Dandaka par mai degrabă coşmaruri obiectivate deoarece aceştia nu au nici pe departe pregnanţa celorlalţi demoni, „fiinţele de o esenţă stranie, străină" din Lanka. În esenţă, procedeul ar fi asemănător cu acela din unele romane moderne. Numai că în *Ramayana* nu obsesia pierderii libertăţii şi a sensului într-o lume enigmatică şi absurdă sunt proiectate epic prin această modalitate simbolică, ci sentimentul difuz şi necomfortabil de suspiciune.

A pleca fără împotrivire într-un exil de paisprezece ani şi a face proiecte pentru viaţa de după acest timp al penitenţei; a accepta fără crâcnire nedreptatea, mizeriile unei vieţi nesigure; un tovarăş ambiguu — toate cu speranţa obţinerii perfecţiunii şi cu o lentoare ce se impregnează în naraţiune ca un complement al neimportanţei timpului, iată lucruri pe care un prozator european nu le-ar putea accepta. „Indianul — scria Fouchet — vine de foarte departe şi are întreaga veşnicie în faţa lui... Clipa morţii nu va însemna pentru el ceasul fericirii fără

sfârşit sau ceasul unei prăbuşiri din care nu-ţi mai poţi reveni niciodată. El crede că se va putea apropia de perfecţiune într-un timp nesfârşit de lung şi doar foarte încet, prin mii şi mii de vieţi succesive... După atât de multe vieţi simte o oboseală fără sfârşit. E obosit şi după atâtea morţi care se repetă din veşnicie. Pe scurt, nădejdea Occidentului este aceea de a nu mai muri. Nădejdea Orientului este aceea de a nu mai renaşte."[20]

Imensa oboseală, încetineala şi răbdarea personajelor *Ramayanei* pot fi însă fisurate de stări contradictorii şi, în această contrazicere a aşteptării celui ce citeşte stă probabil şi unicitatea lor. Să ne amintim, de pildă, de strigătul lui Rama din ultima luptă cu fantasmele nopţii: „Retrageţi-vă, demoni ai nopţii" — exclamaţie ce se rosteşte într-un decor grandios, romantic, de crepuscul al lumii. Noaptea amestecată cu sânge de dinaintea bătăliei finale conturează un spaţiu şi o atemporalitate onirică, un adevărat climat psihologic: „Deodată un nor mare căzu asupra demonilor care înaintau mistuiţi de dorinţa victoriei, o ploaie cumplită în care apa se amesteca deopotrivă cu pietre şi sânge. Un nor înspăimântător înfăşură ca o haină neagră, tivită cu roşu, astrul care dă viaţă şi care prin culoarea discului său părea un cărbune arzând. Cerul strălucea în culori sângerii întâlnite de obicei înaintea orei de crepuscul. Bătea un vânt teribil; soarele îşi pierduse claritatea şi s-a văzut luna strălucind în mijlocul zilei înconjurată de armata ei de stele"...

Infernul interior descris cu un realism remarcabil, cu o adecvare la real fără precedent constituie unul din momentele tensionate ale biografiei seninului şi echilibratului Rama. Pe ce mă întemeiez făcând această afirmaţie? În mod esenţial pe caracterul exemplar al unirii contrariilor, cum îl definea Mircea Eliade, existent în gândirea brahmană, şi conform căruia în personalitatea figurilor proeminente ale panteonului zeiesc (Rama este faţa omenească a lui Indra, una din reîncarnările lui Vishnu) coexistă creaţiunea cu distrugerea demonică. „Psihologia", aşa cum o interpretăm noi, a personajului central are astfel în chiar orizontul lumii sale un suport teoretic speculat în construcţia naraţiunii.

Intuiţia negativului şi preferinţa gândirii pentru negativ, după cum spuneam ceva mai înainte, exprimau după Hegel, în *Simbolica inconştientă*[21], „transformare şi schimbare, iar în parte nu este decât abstracţie care înlătură ceea ce este determinant pentru a pătrunde până la generalizarea nedeterminată şi deci goală şi complet lipsită de conţinut".

Mircea Eliade observa ambiguitatea fenomenului în conceptul de *maya*, cu sensul originar de *schimbare voită*. *Maya* putea fi bună (lupta anti-maya, împotriva forţelor demonice, precum şi creare de forme şi fiinţe de către zei) dar şi rea dacă se dezlănţuia prin vrăji de transformare de tip demonic. Alterare demonică şi creativitate, *maya* poate fi văzută fiinţând în dubla sa accepţiune în numeroase scene declanşate de personalitatea lui Rama: dezlănţuirea vrăjitorească a iluziei răului şi exterminarea lui benefică, stăvilirea forţelor demonice etc. Ravana care inundă universul cu vrăji îngrozitoare va fi la rândul lui anihilat — ca într-o cosmogonie — de acţiunea *antimaya* a lui Rama.

---

[20] *Ramayana. Adaptation. Rama et Sita ou l'Inde légendaire*. Préface, Max-Pol Fouchet; adaptation, Andrée Robel; illustration, Jacqueline Mathieu. - Paris : Éditions la Farandole, 1980.

[21] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică.* Traducere de Dumitru D. Rosca. Editura Academiei, 1966.

În absența negativului natural, personajele îşi dezvoltă din propria lor natură opoziția, negativul. Contrariile în luptă, din ființa lui Rama, se sting când apare contradicția demonică guvernată de Ravana. Lupta cu demonii poate fi interpretată ca semn al unei conştiințe existând prin entități contrarii. Să ne amintim că, odată cu *Divina Commedia* a lui Dante şi *Faust* al lui Goethe, demonii au intrat în literatura occidentală ca simboluri ale sfâşierii lăuntrice, ca forțe obiectivate şi paradoxale ale unui subconştient refulat, ca mijloace de sugerare a unei metarealități cu un substrat polemic. Romancierii moderni au ales formula unui realism fantastic, uneori cu tente groteşti şi tonalități ironice (mod de a ocoli analiza psihologică strictă) sau doar enunțarea dilemei morale. Prezența demonilor a permis dezvoltarea narațiunii ambigue, apariția misterului şi a spectaculosului potențat de jonglarea cu dimensiunile metafizice ale spațiului şi timpului.

Sita şi alte ambiguități ale Ramayanei

Ambiguitatea *Ramayanei* este dată de personaje şi întâmplări care pun sub semnul întrebării ideologia dominantă a autorului sau chiar a unui personaj central. Acestea pot fi văzute în dezbaterile dramatizate sau în actiunile contradictorii ale Sitei şi ale lui Rama.

În *Ramayana*, demonii din Dandaka învinşi (Rama ucide în final paisprezeve mii de Rakşas!) reapar în forme mult mai concrete în cea de a treia parte a narațiunii. Ravana face parte din aceeaşi categorie cu regina Kaikeyi, aceea care enunță de fapt tema demoniei în roman. De Kaykeyi o putem apropia, până la un punct, şi pe Sita, cea mai ambiguă prezență a Ramayanei, personaj care se sustrage vreunei definiri, grație unui proteism epic mult mai radiant decât toate metamorfozele agreabile sau hidoase ale lui Ravana.

Explicația este mult mai profundă decât aceea la îndemână. Schimbarea fizionomiei, comportamentului etc nu depind strict de discontinuitatea textului însuşi (după toate aparențele, cărțile 2-6 sunt din sec. IV-III î.e.n., cărțile 1, 7 mai târzii, iar textul, plin de interpolări, l-ar proiecta pe Valmiki, după unii comentatori, într-o simplă convenție...) Contrar uzanțelor, Sita pleacă în surghiunul – penitență împreună cu Rama, deşi femeia ascet nu era un personaj obişnuit al acelei lumi. În codru, îl va implora pe Rama să se întoarcă la Ayodhya. Femeia cu „suflet dumnezeiesc" şi o „puritate aleasă", reîncarnarea zeiței Lakshmi, soția lui Vishnu, îl acuză pe Lakshmana de pofte incestuoase. În captivitate, refuză să fugă din Lanka cu ajutorul lui Hanuman, pretextând că o femeie din casta ei nu poate sta pe spinarea unui bărbat dintr-o castă inferioară.

Preferă cu alte cuvinte un măcel decât să încalce o etichetă. Îl refuză pe Ravana dar Hanuman, ca martor al unei asemenea scene, este totuşi obsedat de ideea purității sau impurității Sitei. Dacă Sita e însuşi focul – „Ce poate face focul focului?" gândeşte Hanuman -, ea nu poate în mod logic să stea sub jurisdicția lui Ravana etc. Adorând-o, Ravana este respins. Recâştigând-o, Rama o repudiază.

Sita are o inteligenţă manipulativă[22] dovedită magistral în episodul Hanuman din Lanka. Dialogurile ei cu Ravana sunt ambigue. Pe Hanuman îl umileşte , el nu poate să o atingă , ea e o *pativratā***,** nu poate sta pe umărul lui Hanuman de o extractie inferioară, dar se scuză când îşi dă seama că Ravana a atins-o când a ridicat-o şi a dus-o în Lanka: atunci nu a depins de voinţa ei, era fără apărare, era slabă, nu putea lupta cu Ravana. Deci dacă decide ca Hanuman să o atingă este voinţa ei şi asta ar compromite-o. Ea îi porunceşte lui Hanuman să îl convingă pe Rama să vină să o salveze. Această inteligenţă manipulativă s-a dovedit şi în episodul plecării în exil, când îl convinge pe Rama să o ia cu el în pădure, deşi eticheta vieţii artistocrate o obliga să trăiască la curte. Deasemenea, ea este aceea care îl acuză pe Rama de violenţă la intrarea în pădure.

Sita se poartă, după împrejurări, ca o soţie virtuoasă, ca o sihastră, ca o furie sau o amantă capricioasă. De la bunăstarea regală din Ayodhya, la veşmintele din scoarţă de copac, apoi la opulenţa din Lanka şi de aici din nou în exil, ea trece firesc iradiind ca întotdeauna o nostalgie. Oriunde s-ar afla, se găseşte de fapt în captivitate. În dialogurile cu Ravana este de o viclenie meşteşugită, îmbrăcată în vorbe frumoase, de o politeţe senzuală, transpusă într-o gestică rafinată. Decorul în care conversează este întotdeauna feeric, îmbătător, un paradis vegetal. Veşmintele Sitei sunt cuceritoare. Împodobită cu fast, devine irezistibilă. Când coarda se întinde prea tare — leşină.

(Trebuie să atrag într-o paranteză atenţia că fiind vorba de o naraţiune considerată epopee după standardele culturii noastre, ar putea părea riscantă ideea de a vorbi despre personaje cu individualitate epică în *Ramayana*. Afirmaţii mai vechi au opus, după cum ştim, epopeea romanului şi pe considerentul că prima narează aventurile unei colectivităţi, iar romanul pe acelea ale unui individ. Dar sunt Rama, Sita asemenea personaje? Personal consider aceste prezenţe complexe „punctul de întâlnire al mai multor grupuri umane" — una din definirile moderne ale personajului de roman[23]. Romanul apoi, ca să reamintesc de definiţia lui Lukács[24], nu este o formă închisă ci un proces, o devenire. În plus, a considera că el s-a putut naşte numai rupt de mit sau ca gen antimitic nu justifică, din punctul meu de vedere, de fapt nimic în plan teoretic de vreme ce şi V.I. Propp vedea naşterea basmului izvorând tot dintr-o atitudine de demitizare.)

Alte prezenţe puternice ale *Ramayanei* sunt Kaikeyi, regina intrigantă, şi, alături de ea, Manthara, slujnica cu „gândire rea", străină de oraşul lui Rama. Camerista inoculează frumoasei şi tinerei regine o sumă de suspiciuni într-un discurs de o urâţenie contrastantă cu politeţea vorbirii manifestată în societatea Ayodhyei. Ideea ar fi că înscăunarea lui Rama va aduce pieirea reginei şi a fiului ei, Bharata, aflat în momentul declanşării intrigii departe de oraş.

Examinând cu atenţie prezenţele epice de până acum, vom fi şocaţi de atitudinea faţă de discurs adoptată de acestea după împrejurări, precum şi de contrastele create între diversele moduri de relatare. Traducerea fidelă din

---

[22] Vezi demonstraţia lui Robert P. Goldman din Capitolul *Resisting Rama, în The Ramāyāna. Revisited*. Edited by Mandakranta Bose, Oxford University Press, 2004.
[23] Vezi şi Michel Butor, *Essais sur le roman*, Éditions Gallimard, 1969
[24] Georg Lukacs, *Teoria romanului*, Bucureşti, Editura Univers, 1977

sanscrită a lui Fauché considerată remarcabilă de specialisti, mă ajută să ghicesc originalul prin ecranul transpunerii.

Limbajul diversificat[25] este un alt semn al prezenței romanului. Autorul *Ramayanei* a convertit în plan epic o idee mai veche a *Vedelor*, aceea a vorbirii, a limbajului ca materie creatoare primordială şi definitorie. Modalitățile de narare dramatizată sunt diverse, de la registrul solemn, umil, trivial, sumbru, satiric, sarcastic, la pastişa textelor inițiatice.

În *Ramayana,* suspiciunea se manifestă prin registrele vorbirii la modul temperării viziunii mitice, ezoterice şi alegorice, exprimând o anumită opțiune de adecvare la real. Registrul de limbaj ar mai putea fi o modalitate de relevare narativă a existenței contrariilor, funcțiunea negativului din etica şi gândirea veche hindusă.

Exprimarea neîngrijită, trivială aparține prin excelență demonilor, aparițiilor infernale sau stărilor de demonie (dezechilibru, isterie, decădere). Apariția acestora în context situează imediat într-o sferă precisă. De aici derivă o mulțime de complicații. O regină poate decădea prin vorbire — păstrându-şi însă rangul şi însemnele demnității. Kaikeyi împrumută vorbirea Mantharei dar, odată cu ea, şi psihologia panicată, caracterul murdar al ființei servile şi profitoare ce poate ajunge la crimă (Dasaratha moare din pricina intrigii declanşate de Kaikeyi-Manthara). Acuzându-l pe Lakshamana, Sita foloseşte limbajul unei femei de rând. În scena răpirii, modul în care îl blestemă pe Ravana îi compromite condiția. La rândul său, Hanuman, consilierul lui Sugriva, este acceptat de Rama, aflat în căutarea Sitei, numai pentru că foloseşte un limbaj nobil, sinonim pentru lumea lui Valmiki cu adevărul: „Frate — îi spune Lakshmana lui Rama — cuvântul acesta al lui Hanuman mă îndeamnă la încredere. Sunt încredințat că a spus adevărul. N-ai băgat de seamă frumusețea cuvintelor lui, cum grăieşte măsurat, fără cusur? Vorbeşte ca unul ce a stăpânit *Veda* şi ştiința gramaticii..." Vorbirea solemnă, aleasă face plăcere, apropie, creează unitate de interese. Ea se însoțeşte de o mişcare elegantă a capului, de o sinuozitate cobraică, ca de un suprasemn.

Altădată, violența verbală a lui Lakshmana vrea să-i comunice lui Sugriva despre starea psihică a lui Rama „distrus de durere". Dacă Rama foloseşte în orice împrejurare numai vorbirea solemnă, sau tace pentru a nu ieşi din limitele vorbirii echilibrate şi elegante, Ravana este, probabil, cel mai complex sub acest aspect.

Modalitățile narative ale *Ramayanei* sunt diverse, iar complicația creată de ele în text indică rafinamentul unei arhitecturi romaneşti pe care numai o anumită mentalitate ținând de o anume geografie şi timp istoric a putut să o formuleze. Prin Rama, Lakshamana, Ravana, Sugriva, Vibishana este pusă în evidență acea vorbire-acțiune proprie conducătorilor, acelora care îşi asumă riscul unei acțiuni concrete. Prin relatările mitice pline de farmec ale lui Viswamitra, „cel mai puternic rişi", se manifestă „vorbirea-povestire", în care excelează nu întâmplător şi Hanuman, un artist al relatărilor frumoase.

Alături de ele funcționează şi „vorbirea prefăcută", legată în *Ramayana* în mod direct de capacitatea de transformare a personajelor. Demonița Surpanakha,

[25] M. Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică*, Editura Univers, 1982. Bahtin vedea însă acest proces posibil numai odată cu apariția stratificărilor din societatea greco-romană şi a literaturii carnavaleşti a evului mediu.

visând să-l seducă pe Rama, ia înfăţişare de zeiţă. Ea îi vorbeşte acestuia într-un limbaj ales, dar nu pentru multă vreme, deoarece fondul demonic răbufneşte în gesturi şi fraze grosolane. De la „Sunt fiica nepotului lui Brahma”... ea ajunge, văzând-o pe Sita, la imprecaţii. Acelaşi lucru se întâmplă şi cu Ravana sub înfăţişarea unei persoane onorabile, de circumstanţă, sau cu Hanuman, lezat de tăcerea lui Rama.

În *Ramayana* prefăcătoria ce ţine de acea *maya* a vrăjilor de transformare de tip demonic nu poate dura mult timp: ea se risipeşte repede scoţând la iveală, după caz, rânjetul bestial al demonului, blana de maimuţă a lui Hanuman, şerpii falşi ai lui Indrajit. Prefăcătoria merge de obicei în sensul atribuirii unei origini sau înfăţişări divine, ori arogării unei apartenenţe la o castă superioară. Inducerea în eroare se înveşmântează într-un aparat imagistic fabulos. Totul însă fiind miracol, de la un timp el nu mai tulbură pe nimeni. Alături de această deturnare semantică, există vorbirea profetică legată de ideea predestinării. Viswamitra cunoaşte tot ce i se va întâmpla lui Rama şi acţionează în acest sens. El tălmăceşte orice întâmplare, detectează sensurile trăirii. Demonul Maricha îi prezice lui Ravana dezastrul final, din clipa în care află de intenţia acestuia de a o răpi pe Sita: „Din pricina ta întreg neamul demonilor şi însuşi Lanka vor fi curând una cu pământul” etc.

Adeseori acţiunea se întrerupe deoarece o altă istorie este introdusă odată cu apariţia unui nou personaj. Linia frântă, ocolişul determină ca înlănţuirile pe diferite nivele narative să acorde acţiunii un ritm al lentorii sinuoase. Iată cum arată episodul „Înţeleptul Viswamitra” în desfăşurarea sa: autorul relatează despre naşterea fiilor lui Dasharata şi despre venirea lui Viswamitra la rege. Acţiunea se întrerupe pentru a se introduce istoria lui Viswamitra cel ce dorise să creeze un alt Brahma şi un alt univers. Viswamitra dăduse cândva de sihastrul Vasishtha şi îl întrebase despre izvorul bogăţiei sale. Se introduce istoria lui Vasishtha. Are loc lupta Viswamitra-Vasishtha. Primul este înfrânt. Naratorul înfăţişează istoria lui Trisanku, rege al dinastiei solare, relatează despre modul în care acesta a devenit un *chandala*, reproduce dialogul Trisanku-Viswamitra şi episodul în care ultimul ratează urcarea la cer a primului, încercările succesive ale ascetului ambiţios de a dobândi prin *tapas* puteri mai mari ca ale lui Vasishtha, obţinerea lor, dobândirea rangului de *Brahmarişi*, după care cadrul se închide prin revenirea la primirea lui Viswamitra de către regele Dasaratha.

Naraţiunea sinuoasă atinge nivele diferite ale existentului şi neexistentului şi timpurilor existente sau presupuse, strict reflectată de concepţia hindusă a timpului. În logica europeană procedeul va fi realizat diferit, şi anume ca o arhitectură în paliere sau sertare situată în timpul istoric prezent. Paralelismele directe sau subînţelese operează în *Ramayana* ca în orice roman picaresc sau de aventuri, unde călătoria poate servi ca motivaţie a înlănţuirii. Reamintesc de paralelismul dintre aventurile lui Rama şi cele ale lui Bharata, de paralelismul aventurilor lui Rama şi Ravana fără să mai pun la socoteală alte zeci de aventuri concepute pe principiul devierilor sau sinuozităţilor.

Aş mai putea aminti, alături de numeroasele personaje „detectoare de sens” din *Ramayana* (călugări, demoni, rişi) care „traduc” chiar sensul alegoric al textului, de personajele penitente care există în măsura în care pot trece o încercare, precum şi despre armonizarea în naraţiune a acestora din urmă cu detectorii de sens. Rama, Sita sunt personaje care îndeplinesc o penitenţă integrată

pe mai multe sute de pagini. Viswamitra îndeplineşte însă o penitenţă rituală. El a executat mii de ani de asceză dintr-o necesitate filosofică, despre care romanul nu a simţit deloc nevoia să relateze.

Pentru narator, Viswamitra este un simplu detector de sens. Rama depăşeşte în roman toate probele, în afară de una, aceea de a nu fi depistat iluzia, pe demon sub înfăţişarea de căprioară, şi de aceea el va trebui să treacă printr-o mulţime de probe finalizate într-o victorie. Deşi pusă la cale de destin, penitenţa lui Rama (paisprezece ani în Dandaka, apoi războiul pentru dobândirea Sitei) are un suport foarte uman: o intrigă de curte, pierderea soţiei etc. Toţi vor fi recompensaţi în final, în afară de Ravana, creatorul prin excelenţă al iluziei, acela care nu s-a dovedit capabil să reziste până la capăt tentaţiei.

Moartea lui Ravana va fi sinonimă cu penitenţa eternă: refuzat de *Fiinţa abstractă*, obligat la metamorfoze infinite. Pentru Rama, ca să-l parafrazez pe Tzvetan Todorov, căutarea Sitei înseamnă căutarea unui cod, descifrarea unui limbaj care îşi presară pretutindeni semnele. Nu întâmplător aventura povestită şi interpretată de demoni sau asceţi travestiţi, animale fabuloase, semnifică cu precădere că ceea ce trăieşte — personajul — nu este o aventură, ci semnul unui alt lucru, aparţinând realităţii transcendente.

Abţinerea de la limbaj

Conform logicii inferenţei, concomitenţa variabilă a semnului şi desemnatului, a cunoaşterii a ceea ce nu este prezent simţurilor cu ajutorul conştient al unui semn, proiectează personajele în existenţe simultane în lumi diferite. Ele trăiesc realul şi eternul divin deopotrivă, existenţa şi non-existenţa. Aceasta însă nu este o caracteristică a personajelor mitice, ci a fiinţelor verosimile, reale în logica estetică a lui Valmiki. Ceea ce pentru noi este fabulos, pentru lumea care a generat *Ramayana* era un fapt de existenţă obişnuit. Tăcerea, abţinerea de la (limbaj) vorbire nu puteau constitui decât o consecinţă a unui asemenea mod de gândire filosofică, ezoterică şi morală. Refuzul vorbirii ar fi de fapt un mod de non-existenţă, care era pentru gândirea hindusă un fapt tot atât de real ca şi existenţa unui lucru dat.

Din cele patru specii ale non-existenţei (anterioară, posterioară, absolută şi reciprocă) abţinerea de la limbaj prezentă în *Ramayana* ar putea fi inclusă în specia non-existenţei posterioare. („Efectul unei cauze după dispariţia acestui efect”. De altfel vom întâlni modalităţi de gândire asemănătoare în logica chineză, după cum se va vedea într-unul din capitolele următoare ale cărţii.) Tăcerea poate fi considerată şi o tăinuire superioară, o falsificare deliberată cu scopul păzirii vieţii, a karmei.

Tăcerea se erijează în procedeu prin care se descrie o psihologie sau un comportament. Ea apare în naraţiune ca o modalitate de subliniere a gândirii interioare concentrate, altceva decât acea tăcere a asceţilor, de fapt un mod al interiorizării proprii unei personalităţi active. Asceţii tac în codrii Himalayei, ca şi mai toate divinităţile a căror vorbă este zgârcită, măsurată. Toate personajele nobile ale *Ramayanei* au clipa lor de tăcere. Intrarea în (limbaj) vorbire le defineşte complet, ca şi abandonarea acesteia. Kaikeyi tace până la a treia

imprecație a Mantharei. Tace şi Dasaratha umilit de Kaikeyi. Tac şi Rama, şi Lakshmana înaintea prefăcutului Hanuman al cărui discurs nu este doar diplomatic.

Venit să iscodească, Hanuman sfârşeşte prin a se destăinui, constrâns de tăcerea lui Rama: „Penitenți sau juruiți perfect, voi care vă asemănați cu regele muritorilor, strălucițí anahoreți ai pădurii, cum de ați venit în acest ținut? Cine sunteți voi, cei care plini de putere v-ați travestit în acest mod? Voi, eroi ai culorii aurii, cu privire de leu, ce vă asemănați însuşi leului prin vigoarea fără măsură şi arcurile din mâinile voastre lungi, asemănătoare chiar arcului lui Indra? *De ce nu mă priviți când vă vorbesc? Şi de ce nu-mi vorbiți mie, pe care dorința de a vă vorbi m-a condus la voi?* (s.n.) Un rege al poporului de maimuțe, inimă viteză şi dreaptă, pe nume Sugriva, înşelat şi năpăstuit de această lume, este victima violențelor fratelui său. Eu sunt consilierul acestui monarh. La dorința mea, pot lua toate înfățişările; mi-am schimbat imediat forma naturală sub aparențele unui călugăr cerşetor şi am venit condus de datoria de a servi interesele regelui meu, Sugriva"...

Hanuman îşi modifică vorbirea dând dovadă de o intuiție a psihologiilor. El ştie să interpreteze tăcerea. Lovitura de teatru face astfel parte din spectacolul vorbirii curente. Rama tace, iar maimuței îi răspunde Lakshmana. În *Ramayana a vorbi* este egal cu a investi şi a cuprinde, a integra ceva ființei tale. Rama tăcuse şi la întâlnirea cu monstrul Danu. Cei doi frați se „înțeleg din ochi" iar vorbitorii, deşi se adresează şi îl privesc pe Dasarathid, primesc răspunsurile de la Lakshmana. Rama intră în dialog numai când aude că s-au găsit bijuteriile Sitei. Sugriva după ce l-a abandonat, fericit că şi-a recîştigat tronul, nu va fi certat de Rama, ci de Lakshmana, personajul care vorbeşte probabil cel mai mult în *Ramayana*.

Tăcerea prelungită echivalează aici cu ceea ce noi numim profunzime psihologică. Valmiki nu-şi permite impudoarea de a viola tăcerea lui Rama. Tăcerea sau mutenia, motiv răspândit în literatura cultă şi populară a Orientului, a devenit, în romanul modern, de la un mijloc de atingere a unei performanțe, un pretext de motivare a fluxului conştiinței dispus să acapareze realitatea epică. Să ne amintim că Molloy al lui Beckett este o ființă larvară, incapabilă de manifestare verbală. În *Zgomotul şi furia*, Faulkner a creat o lume prin percepțiile lui Benjamin, mut dar nu şi surd, trăind asemeni personajelor *Ramayanei* în trecut şi prezent, amestecând planurile realului şi irealului într-o sinteză stranie şi fantastică. De un roman *Ramayana* scris din perspectiva tăcutului Rama nu ar fi putut fi, însă, vorba în lumea naratorului hindus. Atunci când tensiunea interioară dă semne că se obiectivează prin apariții demonice sau tensiuni neconforme cu morala karmică, apar, totuşi, după cum vom vedea, surprinzătoare licențe de o asemenea natură.

Alături de tăcere, vorbirea în mai multe registre a unui personaj indică complicații de o natură specială, tangentă demoniei. Dacă Rama este campionul tăcerii, Ravana poate fi considerat, pe bună dreptate, campionul celui mai complex comportament verbal. Dacă Rama nu-şi schimbă niciodată înfățişarea, Ravana cel cu „zece creieri" şi-o poate adjudeca pe oricare, ceea ce provoacă, în mod corespunzător, şi un proteism al vorbirii. Pasional sub o înfățişare de împrumut în codrul Dandaka, unde îi cere mâna Sitei (scenă în care vorbirea acesteia se

contaminează de pasionalitatea interlocutorului: ea aruncă cuvintele, precizează naratorul, răspunzând „limbajului impus al demonului noptatic", agitat până la demență), el poate fi solemn când îi vorbeşte femeii ca rege al cetății Lanka: „... Te iubesc, femeie cu ochii mari! Prețuieşte-mă, în sfârşit, iubita mea, o tu, în care s-au reunit toate perfecțiunile trupului. Acordă-mi dragostea ta, dragă Videhenă, şi nu mai sta adâncită în tristețe. Mithilenă, fii soția mea favorită, în fruntea numeroaselor mele soții distinse. Bogățiile adunate cu atâta violență sunt ale tale, doamnă suspicioasă, şi acest regat şi eu însumi..."

Ravana este un abil în mânuirea cuvântului. „Monarhul elocvent, superb, înconjurat de însoțitori splendizi", vorbeşte „în termeni plini de adevăr"; înfrânt, se lamentează ca un personaj de tragedie: „Toată penitența riguroasă pe care am practicat-o a fost în van pentru că eu, egalul zeilor, am fost învins de un om..." (Lamentația Sfinxului învins de Oedip pare un ecou îndepărtat al acestei scene.) Diplomatic, tensionat, violent, înălțator, îngrijorat, Ravana se constituie ca personalitate prin suprapuneri tonale contradictorii. Aflând că i-a fost ucis fiul iubit, Indrajit, se lamentează ca mai târziu Priam dinaintea cadavrului lui Hector: „Lumea e acum pustie pentru mine. O, fiul meu, cum ai putut s-o laşi pe Mandodari, mama ta, pe scumpa ta soție, pe mine..." Bărbatul puternic orbit „de dorințe", care „părea un deal uriaş, aprins de lumină", viteaz, inteligent, cunoscător al *Vedelor*, stăpân pe ştiința războiului (le disprețuieşte pe maimuțe tocmai pentru că nu au habar de această ştiință), atât de nobil încât Rama e cuprins de milă privind pe câmpul de luptă „înfățişarea lui maiestuoasă, scânteind de lumină... un mare luptător, fără îndoială... dar atât de păcătos încât trebuie răpus..." — decade lent şi irevocabil printr-o dramatică şi foarte epică succesiune de frustrări.

De pe tronul de agat dăruit de zeița Maya, Ravana conduce lumea demonilor şi splendida cetate Lanka pe care văzând-o Hanuman rămâne înmărmurit. Lanka este un oraş elegant, cu femei frumoase şi cochete, cu palate ale căror arcade sunt susținute de coloane masive din aur sau de argint fin cizelat, încrustat cu perle şi pietre prețioase. Pe scaunele de cristal ale teraselor, doamnele cetății stau tolănite leneş. Tabloul pare de Renaştere italiană. În palatul mirific Ravana doarme pe un pat strălucitor alături de favorita blondă cu pielea roşcată, de nuanța aurului, Mandodari. „Demonii" — apariții ciudate, altceva decât ființele Ayodhyei, de neînțeles prin actele lor şi denumite generic cu un apelativ minimalizator, dar şi înfricoşător totdată — aparțin unei umanități evident superioare psihologic şi estetic în comparație cu lumea lui Rama. Bogați până la sațietate, înzestrați cu gust şi simț estetic, posedând capacități spirituale neobişnuite, ei vor depăşi în final disprețul inițial.

Prin demoni (rakşas) trebuie să înțelegem o lume de o esență ininteligibilă, marcată de abisuri psihice şi tocmai de aceea periculoasă pentru echilibrul omului vedic. Chiar atunci când detaliul fizic ar trebui să provoace oroare, admirația totuşi pentru această lume se manifestă tranşant, creând adevărate breşe polemice. De pildă, după ce a ucis celebra căprioară, Rama o vede pe aceasta devenind ceea ce era de fapt, demonul Maricha, un „rakşas cu dinți lungi, ieşiți în afară, împodobit cu tot felul de găteli şi o ghirlandă de flori, cu un colier de aur şi brățări admirabile..." Vocația pentru ceea ce este frumos anulează portretul anatomic dezagreabil. Mai poate fi trivială o asemenea ființă împodobită cu bun gust, în

stare pe deasupra să creeze iluzia celui mai splendid patruped al pădurii? Altădată Rama, la apariția lui Kumbhakarna, „prințul noptatec care își aruncă în aer brațele la fel de înalte cât munții", un „eminent Rakşasa" — nu ştie dacă ce vede este o ființă de o esență străină sau divină. „Spune-mi — îl întreabă pe Vibhishana — cine este acest colos? Este un Rakşasa? sau un Asura?"

Respectul pentru ființele de neînțeles din Lanka apare pretutindeni. Afectivitatea celui ce narează transpus în lumea Lankăi se simte în text. Iată cum sună relatarea despre trezirea din somn a colosului pomenit mai înainte: „Prințul Raksaşilor plin de forță, dar încă amețit de vise, se afla pe strada regală înconjurat de splendoare. El se apropie de palat, unde intră şi îl văzu pe augustul său frate aşezat, cu inima tulburată, în carul Pushpaka..." Rama însuşi nu doreşte spulberarea acestei lumi. Cu venerație şi respect exclamă contemplând de departe orașul asediat: „Vai! Pentru că unul singur, dus de lanțul timpului (al iluziei, karmei — n.n.) a greşit, toată bogăția asta şi-ntregul neam al demonilor va trebui nimicit. Vai de vlăstarul unui neam ales ce şi-a uitat adevărata măreție aducând moartea asupra lui şi asupra alor săi!"

Un model al însingurării

Lumea superioară a lui Ravana trăieşte paradisiac. Reprezentanții de elită stau grupați în jurul conducătorului lor: o suită de miniştri, eroi, magicieni, ostaşi, spioni, favorite cu care Ravana întreține un dialog permanent. În ceea ce îl priveşte, singurul lucru pe care nu-l poate obține este dragostea Sitei. Trupul femeii nu îl interesează atâta vreme cât şi ultimul magician poate plăsmui o făptură identică frumoasei prizoniere. Amenințarea din partea lui Rama şi a armatei de maimuțe i se pare caraghioasă. De aceea, Ravana aşteaptă, îşi permite luxul de a avea răbdare. Numai astfel se poate explica fascinanta sa nepăsare față de războiul iminent. În timpul ostilităților trimite multă vreme pe câmpul de luptă armate inferioare pentru a nu-şi compromite luptătorii de elită şi se dedică celuilalt război, menit să înmoaie inima femeii „cu părul frumos inelat".

Aceste strategii ale dragostei şi aventurii vor fi reîntâlnite în romanele secolului al şaptesprezecelea, cum ar fi *Marele Cyrus, Clélie, Zayde etc.* Ceea ce cucereşte la Ravana este bogăția reflecției, capacitatea de a exterioriza prin vorbire mânia, mirarea, mila într-un admirabil proces gradat psihologic. Deoarece nu refuză limbajul, logica lui Ravana este surprinzător de modernă. Ordonă şi cerşeşte. Prin pasiune „şi-a pierdut fericirea, şi-a înstrăinat măreția" dar a căpătat o altă noblețe, a suferinței pe care cu toată penitența Rama nu a dobândit-o. Comparat cu Rama, Ravana acționează din pasiune. Primul este mânat de legea karmei, care îl aruncă în postura de unealtă pedepsitoare, acționând din ordin divin.

După marele sfat din Lanka îi vedem unul câte unul pe marii viteji, pe prietenii şi rudele lui Ravana, plecând pe câmpul de luptă; mod epic de a se construi însingurarea eroului. Ravana suferă pentru fiecare în parte, trăind, cu fiecare moarte, remuşcarea, umilința şi singurătatea. Înregistrăm o hemoragie epică a prezențelor, procedeu de care se vor servi cu strălucire marii prozatori ai lumii pentru a prospecta experiențele singurății. După fuga fratelui înțelept,

Vibishana, vor pleca pentru a muri Dhumraksha, Vajradamishtra, Prohasta, Kumbhakarna, Trisiras, Atikaya, Indrajit. Ultimul intră în luptă „cel ce stăpânise *Vedele* şi toate ştiinţele".

Dezarmat, umilit şi în cele din urmă ucis, nemuritorul Ravana este săgetat de Rama în piept, locul vulnerabil unde „se afla ascunsă taina nemuririi sale". Adică în suflet, unde îl mai lovise o dată iubirea pentru Sita. Cei doi se bat „ca doi elefanţi rivali, beţi de mânie şi dragoste". Lupta asemănătoare unei catastrofe cosmice, simultaneizează toate planurile naraţiunii: „Monarhul cu zece capete, fierbând de mânie, aruncă asupra lui Rama nimicitoare averse de săgeţi... La vederea Raguidului încolţit de duşmani, Danavas şi zeii tremură. Teroarea cuprinse pe regele maimuţelor şi pe însuşi Vibishana. Marea era asemeni unei flăcări, acoperită de fum, valurile neliniştite se ridicau fumegând în aer, ştergând aproape flăcările zilei. Soarele cu razele lâncezi de culoarea aramei părea ciobit, mânjit în interior..."

Viaţa ca vis şi viaţa ca spectacol

Secvenţe importante ale *Ramayanei* se desfăşoară foarte des ca pe scena unei săli de spectacol, înaintea unui public sensibil la momentele reuşite ale dramei. Ideea vieţii ca vis şi a vieţii ca spectacol în marele teatru al lumii — existentă de altfel şi în poezia lui Pindar — nu este decât o redescoperire a artei baroce occidentale. Ceea ce spuneam poate fi observat cu uşurinţă fie şi din fragmentul reprodus ceva mai înainte. Într-un „balcon" oficial sunt instalaţi spectatori care cunosc finalul piesei. Ştim şi noi din primele file ale romanului că Rama este întruparea lumească a unui zeu şi că în final el va învinge. Chiar şi cei din Lanka ştiu acest lucru. Spectatorul admiră prin urmare frumuseţea luptei. Ea este mai întâi un fapt artistic şi numai după aceea o dispută.

Cunoscând *textul*, participarea spectatorilor pare să aibă un suport cathartic. Pe de altă parte, pe scenă se luptă două personaje care cunosc bine distribuţia rolurilor, dar ele se bat cu atâta convingere şi talent, încât nu putem rămâne insensibili la marea lor artă. Spectacolul din spectacol va modela celălalt spectacol, al vieţii iluzorii din marele teatru al lumii.

Numeroase episoade sunt de o teatralitate tranşantă. Iată-l, de pildă, pe bătrânul rege povestindu-i mamei lui Rama, „trista întâmplare" din tinereţe pe care acum o ispăşeşte. Lumina din prim planul scenei se stinge. Reflectoarele luminează un alt colţ al scenei. Vocea naratorului dispare. Auzim însă vocea muribundului. Într-un decor încântător apare adolescentul Dasaratha. Suntem martorii crimei sale involuntare şi a disperării părinţilor rămaşi fără fiu şi care se sinucid ritualic. Apoi lumina se stinge şi revenim la umilitul rege.

Înaintea noastră timpul a fost suspendat. Pe scenă au existat concomitent două ipostaze ale aceleiaşi făpturi. Care este cea adevărată? În teatrul modern, logica noastră temporală ar fi înţeles că fiecare în parte, fiind vorba de o rememorare dramatizată ce uzează de succesiunea temporală. În *Ramayana* relatarea regelui şi imaginea creată de ea indică o coprezenţă, o simultaneizare tulburătoare. Cele două făpturi au fost, trebuie să înţelegem, adevărate amândouă în acelaşi timp: iluzorii încarnări ale absolutului. În altă parte, imediat ce află de

lupta lui Rama cu demonii din Dandaka, zeii vin să asiste la spectacol, adevărată înscenare somptuoasă. Când Rama îl ucide pe Khara, „din cer se aud aclamaţii şi cade o ploaie de flori pe fruntea lui Rama". Nici cetăţenii din Lanka nu se lasă mai prejos. De pe zidurile cetăţii aruncă la rândul lor flori şi pastă de santal peste favoriţi în toate momentele spectaculare: când un munte este prăvălit peste altul, când sunt aruncate jerbe de flăcări sau se creează iluzia unor animale fioroase, zboruri, levitaţii prelungite. De aici şi înclinaţia spre realismul fantastic al esenţelor reieşit din descripţia grotescă a hidoşeniei sau a carnalului. Conform convenţiei spectacolului şi esteticii iluziei şi decondiţionării, ele nu sunt decât butaforie.

Hidos şi grotesc

Pe „scenele" *Ramayanei* recuzita, costumaţia, machiajul, efectele au un rol important. Ceea ce vedem apare pentru noi ca un spectacol baroc fiinţând prin surpriza aventurilor nesfârşite. Foamea de monştri a rămas, la urma urmei, aceeaşi şi o regăsim de la Homer la romanele de groază de azi sau aventurile spaţiale SF. Iată un monstru descris cu o asemenea ştiinţă a detaliului încât Polifem rămâne un blând personaj: „În acel moment apăru ochilor lor un trunchi enorm de culoarea norilor ameninţători, hidos, oribil la vedere, diform, fără gât şi fără cap, şi acoperit cu o carapace ţepoasă, cu o gaură înarmată cu dinţi lungi aflaţi în mijlocul pântecului. De o înălţime colosală, acest trunchi egala prin statură un munte gigantic; glasul îi răsuna ca un muget al norilor când bubuie tunetul. El nu avea decât un ochi foarte roşu, de fiară sălbatică, lung, vast, plasat în piept şi de aceea vederea lui cuprindea spaţii uriaşe. Distrugând totul, de o putere nemăsurată, el devora urşii sălbatici şi pe cei mai mari elefanţi; aruncându-şi încolo şi încoace cele două braţe oribile, lungi de o yodjana, el prindea cu mâna animalele pădurii şi păsările..."

Hidosul este legat de o lume tulbure, speriată de schimbare, nesigură pe reprezentările despre necunoscut, neintegrabil, străin. Anormalitatea trupească, vestimentară, comportamentală vorbesc despre o umanitate care îşi trăieşte intens tainele şi nu trebuie decât să ne amintim că Swift va proceda peste mai bine de douăzeci de secole la fel. Grotescul şi în cadrul lui anormalitatea relatate ca de un martor ocular transcriu neaderenţa, sentimentul singurătăţii în toate lumile posibile. În Brobdingnag, Gulliver parcurge la întâlnirea cu uriaşii etape succesive de groază şi scârbă.

Autorul *Ramayanei* pare că suportă agresiunea lumii imaginând monştri. Rabelais în schimb trăieşte printre monştrii săi cu umor, ca între egali. Pentru el oamenii sunt biete făpturi patrupede care joacă rolul maimuţelor din *Ramayana*, speriate de Rama sau de războinicii din Lanka. Alcofribas, (anagrama lui Rabelais!), povestitorul şi prietenul lui Pantagruel, va relata cu mult firesc o călătorie de şase luni în gâtlejul uriaşului, timp în care Pantagruel cucereşte ţara Dispozilor. Alcofribas descoperă acolo munţi, livezi, cetăţi, păduri pe care le descrie cu cea mai mare minuţie exclamând sau proferând jurăminte ce vor să convingă că tot ceea ce se relatează este adevărul curat. Şi în *Ramayana* sunt

descrişi uriaşii de către narator ca şi cum i-ar fi văzut. Minuţia descrierii întăreşte senzaţia participării afective a martorului ocular la propriile sale himere.

Confesiunea trucată de stilul impersonal ameliorează în *Ramayana* suspiciunea faţă de ceea ce se relatează. Neaspirând în esenţă spre dedublare, dar cunoscând caracterul exemplar al unirii contrariilor, omul vedic trăia într-o armonioasă simplitate cu el însuşi şi cu lumea, singura sa preocupare fiind respectarea *karmei*. În puzderia de forme iluzorii, eului său iluzoriu nu-i rămânea decât o singură alternativă, aceea de a se autodistruge prin identificarea cu existenţa necondiţionată. A minţi când totul este minciună, a te preface când totul este prefăcătorie, a te dedubla când totul este metamorfoză infinită, iată chestiuni superflue pentru omul vedic. Efortul lui este, dimpotrivă, spre reducţie, spre atingerea unei invariante care nu este decât arhetipul divin.

Civilizaţia occidentală a trăit drumul invers. Hrănită şi formată la izvoarele pragmatismului aristotelic, apoi la acelea ale creştinismului şi scientismului, ea s-a văzut în situaţia insectei prinse în manşonul de ceară al propriilor ei certitudini. Numai gândirea experimentală şi ştiinţifică a ultimelor secole, riguroasa dialectică hegeliană şi sociologismul postmarxist pot probabil să explice, ca un recul, foamea de ficţiune a omului modern, oroarea sa de a se confunda cu portretul robot pe care i-l impune socialul din ce în ce mai coercitiv. Eul omului modern s-a scindat. Conformismul şi compromisul social l-au condus, pentru a-şi salva viaţa interioară, spre experienţele dedublării. Explozia romanului şi a imaginii în secolul douăzeci poate semnifica o formă organică de disociere sau de asumare a socialului tot mai controversat în soluţii de existenţă. Cu tot tragismul unui asemenea proces, omul modern îl socoteşte însă preferabil, ca o şansă una dintre altele, de a se sustrage din unidimensionalitatea idealurilor străine de esenţa vieţii sale.

Prezenţa a ceea ce noi numim grotesc ar putea fi interpretată în *Ramayana* si ca o formă de materializare epică a unei idealităţi. Să consemneze grotescul un model de idealitate pe care mai multe lumi au făcut-o plauzibilă într-o deschidere comună ficţională? Pentru *Ramayana* — ca şi arta hindusă în general — ideală ar fi probabil, în acest sens, apropierea de firesc şi concret, topirea fabulosului în real, un concret suprasaturat de atribute, a divinităţii în om — coprezenţă semnificativă în universul vedic definit de o tentativă de decondiţionare totală.

Personajele *Ramayanei* vor să iasă din acel joc în care intuiţia sare, după cum spunea Hegel, din suprasensibil şi, invers, finitul se refugiază în divin şi apoi în mărginit, iar universul pare „o lume de strigoi unde nici un mod determinant al formei pe care am vrea să-l reţinem nu rezistă, şi se transformă subit în contrariul lui sau, umplându-se dincolo de orice măsură, plesneşte”. Naratorul simte nevoia să-şi înlănţuie personajele de real, de un timp, de o istorie. Strategiile sale epice par adeseori greutăţi la picioarele unor fiinţe care tind să sară în eter, nefiind nici ale cerului, nici ale pământului.

Tipul vedic

Traseul lui Rama aduce în civilizația romanului un tip uman şi un mod de existență inconfundabile, o aventură specială şi o arhitectură epică pe care o numesc *vedică*. Aventura lui Rama este comparabilă cu aventura omului odiseic. Tipul vedic ar însemna acel destin rătăcind într-o bogată lume a formelor iluzorii, dornic a se topi în ideea absolută.

În *Ramayana* trăieşte impulsul permanent de depăşire a minciunii (ficțiunii, formelor iluzorii), pentru accesul la supranatural şi metaadevăr. Grotescul pare semnul ce indică un infern al materiei vii căruia i se refuză spiritul. Aceştia sunt demonii. Ce poate fi altceva portretul lui Kumbhakarna, dacă nu o insultă adusă formelor în care se încarnează divinul, zeii, eroii, asceții? La antipodul apariției divine, dintr-una din primele scene ale *Ramayanei*, Kumbhakarna este descris cu ironie şi dispreț.

Monstruosul, hidosul, anormalitatea, într-un cuvânt grotescul, colosalul apoi, obiectele sau palatele enigmatice care apar sau dispar la invocația magică au circulat şi în romanul cavaleresc şi picaresc european. Prin ele se transcria emoția, psihologia eului tulburat de-a lungul aventurii. Mă întreb, în rama logicii povestirii occidentale, dacă nu cumva acela care a scris *Ramayana* este adevăratul personaj aventuros de vreme ce participarea sa afectivă pe traseul aventurii scrise este tot timpul evidentă, în timp ce eroul ficțiunii, Rama, trăind-o, la modul epic, rămâne aproape insensibil? În plan narativ, surpriza, suferința, tensiunea interioară, convulsia apar consemnate numai la personajele ce s-au îndepărtat de Karma (Kaikeyi, Manthara, Dasaratha), sau la cele aflate prin esență într-o sferă spirituală străină tipului vedic (Ravana).

Contemplând natura fermecătoare, primăvara în explozia formelor vegetale, această renaştere a vieții care este iluzia de o clipă a eternității, Rama îi vorbeşte lui Lakshmana de durerea trăită la pierderea Sitei. El doreşte să sublinieze contrastul dintre bucuria naturii şi ce simte sufletul său. Termenii sunt solemni, echilibrați, de o pasionalitate detensionată. Rama pare obosit de scenariul existențial pe care este obligat să-l joace până la capăt. O mulțime de asceți şi profeți i-au vorbit de natura sa divină constrânsă la acest avatar pentru a-i ucide sub paravanul înființării umane pe demonii insolenți. Rama ştie că va fi învingătorul. El priveşte cu tandră detaşare explozia formelor iluzorii a „voalurilor de dantele înflorite".

Ce-şi poate dori, oare, mai mult decât reîntoarcerea la starea inițială, unică întrupare a ideii, perfecțiunea însăşi? Rama nu are nevoie de voință pentru a învinge suferința ca omul zoroastrian sau elenistic. El este un agent al destinului, identificat cu destinul însuşi căruia i se supune pentru că numai astfel poate atinge perfecțiunea în perisabilul veşmânt uman pe care îl poartă. El este una din cele nouă încarnări ale lui Vishnu. Iar Sita, întruparea pământeană a lui Lakshmi, ce poate ea însemna, la rândul ei, într-un serial al reîncarnărilor infinite?

Rama o iubeşte atât cât îi permite propria sa natură. Nu sacrifică nimic pentru Sita. El simte legătura iubirii mai mult ca pe o povară: „Această primăvară pe care păsările o slăvesc cu cântul lor îmi redeşteaptă durerea profundă pentru

Sita, pe care din clipa aceasta am pierdut-o, nefericitul de mine. Strâns în legăturile de dragoste, mă simt oprimat şi tulburat de povara durerii şi cu toate acestea cucul îmi adresează chemarea sa veselă ca şi cum eu însumi aş fi voios; departe spre cascadă chemarea cocoşului sălbatic se repetă, dar el îmi aduce amarul durerii aceluia aflat în zbuciumul iubirii. Ah! cât iubea soţia mea aceste note în anotimpurile trecute, ah! ea mă ruga să le ascult pentru a ne bucura împreună"[26].

Pentru Rama nu poate exista în chip absolut surpriza sau suferinţa. A exista în criză ar însemna, invers, a exista în timp, a pierde fiinţa absolută şi a se supune legii karmice. El realizează un compromis, trăind în timp istoric, îşi păstrează posibilitatea de a avea acces şi la Marele Timp.

Criza vedică

Faţă de vechea sa imagine olimpiană, Dasaratha acţionează scandalos şi deplasat. Mândrul Dasaratha a ajuns din regele venerat, un bătrân ridicol, obligat să accepte o situaţie înjositoare.

Samantra sesisează degradarea imaginii regale când Rama pleacă în exil: „Ca un soare în eclipsă, ca un cuptor plin de cenuşă, îi spune lui Rama, ca un eleşteu secat, regele era întins pe pământ; lumina sa de slavă pierise, faţa îi era zbârcită, strânsă de supărare..." Din această clipă Dasaratha devine un personaj imprevizibil; contrariază pe toată lumea prin gesturi şi vorbe. El îl îndeamnă pe Rama la revoltă: „Rama, sunt legat de făgăduinţele făcute lui Kaikeyi. Tu însă nu eşti legat. De ce nu mă dai la o parte şi nu iei regatul cu sila?"; el jură că nu a dorit să fie autorul unei nedreptăţi revoltătoare, se zbuciumă, vorbeşte „într-un chip vrednic de milă". Dasaratha refuză în acest punct scenariul divin unde actul său nedrept este o pedeapsă şi o necesitate în făurirea unei dreptăţi mai înalte. De aceea el devine în chip neaşteptat un personaj tragic.

Vrea să moară dar să nu piardă dragostea fiului. Consolările lui Rama îl rănesc şi mai tare. Nefericit nu este prinţul care pleacă în exil, ci acela nevoit să-l ordone. Când îl vede pe Rama în straie de scoarţă, „privea plin de mânie desnădăjduită"; când le îmbracă şi Sita, „căzu pierzându-şi firea", apoi, „revenindu-şi în simţiri, strigă vorbe aspre lui Kaikeyi". În final „se prăbuşi zdrobit sub povara unei dureri ce-i lua graiul; abia ceva mai târziu fu în stare să-şi adune puterile pentru a putea măcar să gândească". Şi atunci, „cu mintea mai puţin limpede", într-o veritabilă transă, face marea confesiune. Simultan naraţiunea îşi diversifică planurile: suntem martorii întâmplărilor de la palat, ale oraşului neliniştit şi ale pregătirilor lui Rama.

Într-o stare vecină cu nebunia, Dasaratha imploră milă. Acuzaţiile femeii veninoase îi dau lovitura de graţie. Sub presiunea torturii morale conştiinţa de sine a eroului se dezvăluie. El vrea să se explice şi, în acest act, se relevă pentru noi adevărul propriei sale conştiinţe. Autorul este introdus în orizontul eroului, rolul primului fiind preluat de personaj. Din acest moment vom percepe realitatea epică prin conştiinţa lui Dasaratha în urma răsturnării perspectivei narative. Ca şi la

[26] Traducerea noastră din H. Glasenapp, *Les littératures de l'Inde*, Payot, 1963, p. 87-90.

Dostoievski unde (conform lui Bahtin) tragismul vieţii se naşte ca un rezultat al efortului unui personaj de a corecta imaginea altora despre sine, personajul *Ramayanei* se spovedeşte. „Viaţa ajunsă la un prag" este îmbibată de sentimentul neantului şi al morţii, Dasaratha doreşte să moară. Moartea lui este de fapt o sinucidere. Rememorarea de dinaintea sfârşitului este semnul acestei crize.

Rememorarea lui Dasaratha pare incredibilă pentru orizontul spiritual al lumii care a creat-o. Personajul, ca nimeni altul, trăieşte revelaţia erorii. În rememorare se instalează timpul misterului şi tema lumii paradisiace spulberate. Dasaratha s-a instalat în timp, a devenit un ignorant.

Dasaratha l-a ucis cândva pe Shravankumar. Destinul îl obligă acum să plătească prin surghiunirea lui Rama. La discreţia destinului, el îşi pune toate întrebările posibile. Este la fel de vinovat şi de nevinovat ca Oedip. În plină criză, moare; se sparge ca o coajă prea fragilă pentru furtunile interioare. Observaţia ce se impune este că naratorul nu a ştiut să amplifice până la paroxismul epic această stare tragică. Criza are un suflu redus. În *Ramayana* personajele în criză nu supravieţuiesc epic pe spaţii mari. Lumea văzută printr-o conştiinţă egală cu aceea a naratorului, capabilă să o corecteze în exprimarea unui adevăr, există accidental. Am mai reîntâlnit această modalitate epică în scena de autoritate a lui Kaikeyi influenţată de Manthara şi în momentele de meditaţie ale lui Ravana.

Metafizica vedică considera inacceptabile criza şi ideea unei vieţi interioare, alta decât acea sudare sublimă cu ideea absolută. Reducţia la Brahman şi uniformitatea existenţei într-un orizont mitic ritualizat, eludarea suferinţei ca aparenţă a iluziei înşelătoare făceau imposibilă dezvoltarea vocii pure a conştiinţei individuale. Peste milenii, contemporanul aceluia pe care l-am numit Valmiki s-ar fi regăsit cu siguranţă în corespondenţa lui Tagore.

În peisaje încântătoare, parcurgând tristeţi inefabile, Tagore nu ne transmite decât că totul este o simplă şi sublimă iluzie. Nimic paroxistic la Tagore. Aceeaşi oboseală şi aspiraţie resemnată spre contopirea cu un absolut care se poate transpune, printr-un panteism propriu tipului vedic, în orice formă a naturii măreţe. De aceea episodul Dasaratha surprinde prin atipicitatea lui. El pare mai degrabă o emanaţie a acelor practici magice care cultivau extazul, condamnate de doctrina brahmană pură dar existând neoficial în mistica vişnuită şi apoi mult mai târziu în tantrism, unde se întâlnesc, după Mircea Eliade, toate tradiţiile spirituale ale Indiei. Sau poate este o contaminare târzie a crizei traversate odată cu secolul al VI-lea î.e.n. de lumea brahmană când s-a pus problema (*Upanişadele*) mântuirii de suferinţă, iar alături de absolutul obiectiv (brahman) se instituie absolutul subiectiv (atman), acestuia din urmă revenindu-i sarcina de a rezolva problema experienţei psiho-mentale ce dă individului teamă şi suferinţă.[27]

Confesiunea determinată de criză a apărut în *Ramayana* probabil dintr-o erezie a spiritului creator. Poetica textelor vedice rituale i-a furnizat idei, mijloace, un ton şi o structură, dar nu a putut constrânge arta narativă. Naratorul presupus se fereşte de monotonie, ştie să pună în lumină ceea ce doreşte să transmită cititorului.

---

[27] Sergiu Al-George, *Limb*ă *si gîndire în cultura indian*ă *: introducere în semiologia indian*ă, Editura Stiintifica si Enciclopedica, 1976 .

Îl găsim alternând planurile acțiunii, diversificându-le, introducând dialogul, comentariul şi digresiunea, amestecându-şi vocea cu aceea a personajelor. Are intuiția psihologicului şi uneori ne permite să intrăm în intimitatea conştiințelor reflexive. Oferă cuvântul personajelor sale şi le conduce spre deznodământ cu discreție. Ia parte la dispute comentate cu părtinire. Este afectiv, sensibil, dar totdată mâna fermă care orchestrează vocile romanului. Ne îndeamnă, şi nu ne putem sustrage, să-i compătimim pe Dasaratha sau pe Rama, să îl detestăm pe Ravana, deşi uneori nu-i poate trece acestuia meritele sub tăcere. Ne călăuzeşte printr-o retorică particulară; în conflict, sugerează ipoteze despre destinul lui Rama.

Suntem obligați să ne situăm într-o anumită tabără şi să ne însuşim o anumită atitudine fără rezerve. Vom urmări prin urmare tot ce se întâmplă ca fiind de partea divinului Rama, deşi unele fragmente par scrise din perspectiva lui Ravana. Această duplicitate a naratorului care trăieşte o clipă ambiguă creează efecte epice extraordinare.

În *Ramayana* sublimul constituie o coordonată a destinului exemplar. Să ne amintim că *Tratatul* atribuit lui Longinus nu făcea decât să consfințească o realitate estetică, faptul că Orientul fusese acela care influențase arta atică excesiv rațională prin conceptul nou de sublim. Acesta reabilita ceea ce fusese cândva alungat: patosul, extazul, fantezia. Legată la origini de emoție, de forțele adânci sufleteşti, de prezența miraculosului şi a ideilor mari şi nobile, de tensiunile sufleteşti ale creației, trăirea sublimă poate fi considerată o dimensiune fundamentală a tipului vedic.

Trăirea sublimă ar putea fi corelată concepției „imanenței divinului în individualul dat intuiției şi pieritor", a absolutului în finit şi iluzoriu. Sublimul ființa în tipul vedic în năzuința de purificare şi separare de prezentul senzorial al ființei care aspira spre absolutul aflat deasupra existenței nemijlocite.

În artă, simbolica sublimului se concretiza în acele plăsmuiri nimicite, după Hegel, prin chiar ceea ce ofereau ele, deoarece expunerea conținutului se dovedea a fi, simultan, o suprimare a expunerii. De aici o explozivă dar monotonă imaginație, dacă ne gândim fie şi numai la arhitectura templelor şi la tehnica basoreliefurilor, acea enormă dantelărie în piatră unde proliferarea figurilor divine relatează despre imposibilitatea cuprinderii divinului însuşi.

Omul vedic trăia emoția infinitului. Sublimul s-a născut în sufletul său probabil din încercarea de a exprima infinitul, încercare ratată, deoarece nici un obiect din lumea fenomenelor nu era potrivit pentru această reprezentare. În destinul lui Rama, oricâte prezențe ce exprimă infinitul, îmbrăcate în haină divină, îi vor veni în întâmpinare, nici una în fapt nu îl va satisface. Tăcerea lui Rama ca şi a altor „sublimi" ai *Ramayanei,* poate fi interpretată şi ca o tentativă de transformare prin asceză a infinitului în „ceva interior" care „rămâne inexprimabil ca infinitate şi deasupra oricărei exprimări a lui cu ajutorul finitului". Rama, Lakshmana, Bharata, Sita sunt sublimi şi totdată latent tragici. Pe Dasaratha şi Ravana în schimb trăirea sublimă îi proiectează în mod esențial tragici deoarece necesitatea interioară a acțiunilor se afirmă într-un grad înalt de independență față de transcendență.

Dar cum poate ființa tragicul într-o operă ce se trage dintr-o spiritualitate în care sunt la ele acasă confuzia între finit şi absolut, buimăceala fantasticului

care trece o extremă în cealaltă extremă pentru a o desfigura? Realităţi fine ale sufletelor subzistă simultan cu o conştiinţă a absolutului, tinzând să distrugă conştiinţa personală, iar realul e rupt de existenţă pentru a fi exilat în nebulos. Rigoarea stă alături de lipsa de măsură. Renunţarea la sensibil are drept consecinţă excesiva interiorizare. Aceasta este prezentă sub forma penitenţelor de care este plină *Ramayana*.

Cum poate deci apărea în aceste date *prăbuşirea* a ceva omeneşte măreţ, de înaltă valoare, care dă destinului transfiguraţia prăbuşirii, esenţială pentru Hartmann când discută despre apariţia tragicului[28]? Sau acea durere condiţionată de o contraforţă distructivă, de un conţinut de reprezentări inerente desfăşurării tragice unde operează, conform lui Volkelt[29], determinarea individuală a acţiunilor şi destinelor? Cu atât mai mult cu cât, se ştie, în arta tragică, cu cât intervenţia transcedenţei este mai evidentă, cu atât mai evident se diminuează structura artistică a tragicului?

În epica hindusă ideea de destin prinde consistenţă din relaţia stabilită între karma (legea demiurgică) şi acţiune. Conform „legii karmei sau a cauzalităţii absolute, dacă A îi face un rău lui B, aceasta nu se poate întâmpla decât pentru că B a meritat-o, în funcţie de acţiunile anterioare. A este deci instrumentul legii karmice, lege oarbă care nu cunoaşte decât echilibrarea necesară a faptelor rele şi legea răzbunării asemănătoare aceleia a talionului, departe de orice etică a milei şi iertării..."[30] Legii karmice nu i se pot sustrage nici zeii „neeliberaţi de câmpul de acţiune". Dacă A s-ar opune voinţei divine din propria sa voinţă refuzând deci să facă răul care i-ar reveni lui B, atunci „ar interveni o lege străină în lumea cauzală şi de o cu totul altă natură care ar leza fatalitatea karmei: ar fi vorba de legea dragostei şi carităţii proprii unei lumi ideale unde justiţia superioară nu rezultă din legile creaţiei materiale". Karma individuală, apoi, este tributară unei karma colective, realitate ce poate explica ilogicul sau penibilul unor destine individuale.

Deoarece orice gest atrage karma, personajele care îşi asumă o acţiune individuală trăiesc sub sabia destinului neiertător. Aşa cum este conceput de sufletul unei lumi, Rama nu poate fi, conform lui Volkelt, decât cel mult un personaj de un tragic neevoluat. Coprezenţa ambiguă a divinului şi umanului în Rama îl circumscriu suferinţei senine, în esenţă netragice. La Rama nu se manifestă sentimentul apăsător al pierderilor irevocabile deoarece el este chiar karma, forţa pedepsitoare, şi divinitate. Deşi acest lucru este doar parţial adevărat. Natura ambiguă a lui Rama îl circumscrie unei realităţi diferite.

Paradoxurile lui Rama

Rama violează de mai multe ori regulile civilizaţiei[31]. Unul ar fi momentul în care Rama îl răneşte pe regele maimuţelor angajat deja într-o luptă. Un act

---

[28] Nicolai Hartmann, *Estetica*, Editura Univers, 1974.

[29] Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*. În româneşte de Emeric Deutsch. Pref. de Alexandru Boboc, Bucureşti, Editura Univers**,**1978**.**

[30]Vezi Paul du Breui*l, Zarathoustra et la transfiguration du monde,* Editions Payot, Paris 1978 şi Paul du Breuil, *History of Zoroastrian Philosophy*, Paris 1984.

[31] *The Ramāyāna. Revisited*, op. cit., capitolul *Resisting Rama* de Robert P. Goldman.

vicios şi violent care perturbează ordinea lumii. Pedepsirea şi repudierea nedreaptă a Sitei îl prezintă pe Rama într-o dilemă nerezolvată şi azi. Ca un text exemplar al *dharmei,* narațiunea îi dă lui Rama toate motivele să o repudieze. Într-o lume condusă de bărbați, era normal ca răpirea Sitei de libidinosul Ravana să fie un motiv grav care să o acuze de impuritate, infidelitate şi să o alunge. Rama vrea să îşi păstreze respectul supuşilor. Rama nu poate să dea curs emoțiilor şi pentru că nu vrea să urmeze exemplul tatălui său aflat la discreția reginei Kaikeyi. Rama vrea să rămână regele virtuos care respectă *dharma*. La nivel juridic, el acționează ca un monarh absolut care respectă legea.

La nivel religios însă lucrurile stau diferit. De-a lungul romanului se repetă rolul lui Rama de salvator înflăcărat al celor aflați în primejdie, al celor opresați. El este cel care salvează de la suferință. Rama este arătat drept participând la suferință şi iertând pe cei care l-au ofensat pe el sau *dharma*. El o purifică pe adultera Ahalyā şi o reuneşte cu soțul ei. Îi oferă adăpost fugarului Vibhişana în pofida împotrivirii militarilor din subordine. Se spune că el i-ar da adăpost chiar şi lui Ravana dacă i-ar cere-o. De aceea, observă Goldman, dacă Sita ar fi fost vinovată de o oarecare infidelitte, textul ar fi trebuit să ofere şi căile de redempție. Rama ştie că Sita i-a fost credincioasă în cuvânt, gând şi voință. Lucru demonstrat prin proba focului când Rama o jigneşte profund cu gândul să scape de ea, după revenirea din Lanka. Înapoi în Ayodha, Rama îşi bate joc de credința ei în el şi o aruncă de la palat doar din cauza unor bârfeli murdare. Logica narativă este complet contrazisă. Ramayana s-a prezentat de la început ca un mare roman de dragoste. Gestul absolut de neînțeles al lui Rama rămâne şi azi ca un mare semn de întrebare.

Cu totul altfel, adică mai previzibil, stau lucrurile cu adevăratele personaje tragice ale *Ramayanei*, ființe expuse mâniei. Vina lui Dasaratha e de a fi ucis un nevinovat. Contraforța distructivă este Kaikeyi. Dasaratha şi Ravana trăiesc sentimentul apăsător al destinului şi sfârşesc prin a se revolta fără şanse împotriva acestuia. Dasaratha cunoaşte tragica slăbiciune a voinței, Ravana — tragicul voinței puternice. În *Ramayana* se observă de altfel o anumită afirmare şi anulare a tragicului, o amestecare confuză atât de proprie tipului vedic. În general însă supunerea față de legea karmei (cu excepția lui Ravana), suspendarea conştiinței individuale vorbesc despre o artă în care tensiunile tragice apar prin accident.

Trăirea suferinței senine, conformă cu Karma, şi trăirea individuală opusă Karmei, aceea ce aduce prăbuşirea, configurează în *Ramayana* două tipologii distincte: pe aceea a *omului vedic*, supus karmei şi agent pedepsitor al ei; şi pe aceea a *omului străin*, care o ignoră sau sfidează pentru a sfârşi irevocabil distrus de ea.

Nu există tragic fără sublim. La rândul ei, o trăire sublimă presupune de obicei o trăire anterioară, tragică. La omul vedic suferința difuză e, după cum am amintit, de natură transcendentă.

„Omul străin" e tragic pentru că trăieşte în comensurabil, în temporalitate aspirând însă la transcendență; îşi manifestă voința şi revolta, vrea să fie el însuşi, desprins de o karma colectivă, şi nu o abstracțiune. *Omul străin al Ramayanei* se apropie surprinzător de tipul oedipian.

Dasaratha este în *Ramayana* personajul care trece de la trăirea senină şi conformă cu raţiunea transcendentă la starea tragică a unei existenţe personale convulsive şi volitive aflate în conflict cu legea Karmei.

Omul vedic se poate, iată, metamorfoza într-un străin de fosta sa esenţă. Confesiunea, rememorarea, sentimentul iraţionalului culminând cu revolta tragicului Dasaratha împotriva seninului Dasaratha constituie feţele romaneşti al acestui proces. Din clipa în care se instalează în tragic cu sentimentul fatalităţii destinului, legătura lui Dasaratha cu zeii se întrerupe. Imaginaţia în fierbere a tipului vedic dispare, iar logica lui sfârşeşte prin a contraria pe toată lumea.

Efervescenţa imaginaţiei vizionare şi fantastice funcţionează în chip evident numai în prezenţa tipului vedic, deoarece „omul străin" pare să procedeze la o raţionalizare a ei. Senzualitatea imagistică însoţind fidelă omul vedic inundă episoadele cu cele mai incredibile amănunte şi înscenări fantaste.

În *Ramayana* eroul nu caută iarba vieţii într-un loc inaccesibil: el dizlocă acel loc inaccesibil şi îl aduce în tabăra sa, aşa cum procedează Hanuman cu un munte când Rama şi Lakshmana sunt răniţi de Indrajit. Complicaţia aventurii şi aglomerarea de amănunte pot deveni uneori — pentru noi dar nu şi pentru cititorul hindus! -- din chiar excesele imagisticii de un comic involuntar, mai ales când formulele descrierii solemne şi graţioase vin în contradicţie cu esenţa imaginilor descrise. Dacă unii teoreticieni au fost contrariaţi de lipsa de pudoare şi de senzualitatea unor episoade ale *Ramayanei*, nu pot să nu zâmbesc când maimuţa Hanuman, furişată în grădina Asoka din Lanka, este proiectată în ipostază serafică (iarăşi, ipostază amuzantă pentru noi dar normală pentru lumea hindusă): „În noaptea aceea de început de primăvară, copacii şi toate ierburile erau în floare. Hanuman sări într-un desiş. Păsările care se odihneau acolo, tulburate, zburară cu un fâlfâit uşor, iar cerbii şi alte animale se mişcară. Florile, căzând de pe ramuri, acoperiră cu totul pe Hanuman. Animalele grădinii uitându-se la chipul drăgălaş al lui Hanuman acoperit de flori gândeau că-i zeul primăverii venit în crâng înaintea zorilor..."

După configuraţia imaginarului, universul *Ramayanei* ar fi unul feeric constrâns să se integreze realului. Miraculosul şi feericul suferă însă translaţii sensibile. Manifestarea în plan epic, alături de *omul vedic* a *omului străin* aduce odată cu tragicul izolat şi groaza de supranatural, spaima de o ruptură inexplicabilă într-o ordine stabilită a lumii oricât de imposibilă ar părea aceasta. Paradoxul transpare din faptul că „omul străin", înzestrat cu puteri supranaturale, pare să sufere, odată cu prăbuşirea tragică, de groaza de supranatural, — chestiune într-un fel inexplicabilă pentru că poetica vedică recunoaşte universuri succesive ale iluziei.

Într-o lume în care nimic nu poate surprinde, funcţionează după unele aparenţe şi percepţia fantasticului. Care să fie punctul de referinţă? Fantasticul apare oriunde se manifestă o ruptură într-o ordine naturală, oricare ar fi ea, socotită imperpetuabilă. Dar iată că înaintea armelor lui Rama, însinguratul şi prăbuşitul Ravana intră în panică, este îngrozit. Logica, ştiinţa *vedelor* şi a războiului, magia nu îl ajută cu nimic. Năvala neamului vanara condus de Rama seamănă cu o instalare a ilogicului într-o logică stabilită a lumii sale. Împreună cu *miraculosul* şi *realismul fantastic*, *fantasticul* însuşi se distribuie ca un alt termen al ţesăturii

imaginare. Aceasta ar fi susținută corespunzător de trei serii de personaje: *senine* sau afișând o nostalgică suferință senină, *divine* şi *tragice*.

Ramayana prezintă modalități narative din a căror coexistență se naşte o melodie unică, cu treceri rapide de la un registru la altul, exact ca în melodicitatea cântecului hindus. Preferința pentru acute, în care se execută cea mai mare parte a melodiei sinuoase, lipsa unei întreruperi melodice, se transpun în realitatea textului prin continua prezență a episodului senzațional din orice sferă a imaginarului ar face el parte. Este un mod de a ține trează atenția pe secvențe imediate. Procedeul a circulat de altfel în toată literatura asiatică.

Scriind din perspectiva aceluia care deține adevărul, autorul *Ramayanei* sau acela care a încercat să-i confere o coerență romanescă, nu putea fi decât un iluminat de un fond demiurgic. De aici unitatea viziunii. Scriitorul vedic nu putea acționa decât în coordonatele impuse de un model paradigmatic sau de canonul lumii sale. Arhitecturi epice gândite din perspectiva lui Ravana sau Dasaratha vor apărea mult mai târziu şi numai într-o altă arie de cultură, aceea a civilizației occidentale. Tipul vedic este creația logicii, modului de a gândi, religiei, limbii civilizației hinduse.

Lumea ficțiunii abundă în prezențe metafizice întrupate în real care clamează despre legea karmei, despre iluzia existenței şi constrângerea temporară a temporalității. Dar dacă topirea în absolut după eliberarea de cercul reîncarnărilor ar fi dat fericirea supremă, atunci întruparea zeilor în formele iluziei nu ar fi fost decât un nonsens. Poetica decondiționării pare că afirmă în mod tulburător sensul opus al existenței umane decondiționate, aşa cum a fost ea formulată de gândirea hindusă.

Mişcarea ficțiunii epice de la transcendent la real înregistrează un sens opus sistemului de idei al moralei vedice (golirea realului prin ficțiunea despre absolut). Personajele senine, divine sau tragice şi demonice ale *Ramayanei* -, aşa cum le prezintă textul sau aşa cum au fost sculptate în uriaşele basoreliefuri din piatră, îmi vorbesc despre fugă. Este vorba de o fugă a transcendențelor din vidul celest al absolutului spre formele estetice ale iluziei exprimate prin cuvânt, pictură, sculptură, arhitectură, muzică. Poetica vedică apare în cele din urmă ca o mişcare a ficțiunii despre absolut, către real — evident, aşa cum o formulează *Ramayana* -, ca o tentație a absolutului divin de a se metamorfoza în formele iluzorii ale vieții, ceea ce ar echivala cu adecvarea transcendenței la real şi cu un realism al esențelor.

Ramayana este o arhitectură epică pe care o raportăm şi care se raportează permanent la o realitate extratextuală, un text în care epicul şi poezia coexistă dincolo de orice rivalități. Ele creează un univers unde regăsim viețuind laolaltă toată acea complicație artificială a artei năzuind printr-o multitudine de procedee să sugereze ecranul misterios pe care se proiectează formele vieții. Cititorul recunoaşte aici acele caracteristici ale unei *civilizații a romanului* ce există ca un imperiu independent al imaginarului, ca un corpus de procedee dintotdeauna (aceste „personaje ale operei" cum le numea Jakobson), relații, structuri, teme, obsesii, motive, efecte stilistice narative, tehnici funcționale, manevre retorice specifice etc.

Acest supratext uriaş, în stare să înglobeze şi să digere orice, gata să-şi adjudece indiferent ce realităţi sau tehnici formale, se află la urma urmelor în consonanţă cu orice produs romanesc al lumilor noastre. Dar pe cât sunt de apropiate, pe atât le simţim divergente. Procedeele, mai mult decât un sânge, circulă nestingherite în toate formele în care se organizează. Configuraţia existenţei şi idealul estetic propus de grupurile umane, logica şi conştiinţa, sensibilitatea lor sunt, dincolo de acel fond indestructibil de umanitate, diferite.

În definitiv, citind, nu facem altceva decât să proiectăm, după cum observa Lotman, un text pe fundamentul conceptelor noastre estetice şi literare, în raport cu care textul devine operă literară. Acea expresie romanescă, ori epică de tip romanesc, acele arhitecturi epice exprimând o civilizaţie, o mentalitate şi o spiritualitate printr-o poetică cu totul specifică lumii care le-a generat şi pe care o reformulează în mod personal, există prin toate datele lor în acea "civilizaţie" independentă de timp a imaginarului epic.

Naraţia se organizează în esenţă prin aceleaşi forme de artă selectate sau actualizate fiecare de un anumit timp, de o anume mentalitate, corespunzător în plus exigenţei interioare a artistului, cel care exprimă obsesii etern umane, creând, de fapt, natură umană. Imaginea posibilelor procese de generare a arhitecturilor epice ar explica probabil mai sugestiv diferenţa specifică dar şi unitatea lor de esenţă de-a lungul civilizaţiei independente de timp a imaginarului romanesc, această dublură a umanităţii înseşi.

În artă, după cum s-a spus, nu există evoluţie şi progres, opere neevoluate sau evoluate, texte primitive sau superioare, ci, eventual, *originalitate* — care se manifestă ca un efect de contrast, iar faţă de o artă excesivă a podoabelor stilistice, *simplitate*. Nici romanul nu a evoluat, o teorie a evoluţiei lui din alte genuri nu are, după cum am ami spus, nici o susţinere teoretică. Procedeele estetice pe de altă parte se adaugă unele altora, ele nu se exclud. Istorismul, apărut din necesitatea firească a ordonării şi descrierii fenomenelor artistice, a avut ca rezultat adeseori înfăţişarea fragmentară sau parţială a fenomenelor unei culturi, epoci de cultură, arii spirituale.

Critica nu încearcă la rândul ei decât să pună sub semnul întrebării prejudecăţi didactice şi teoretice pentru a putea lua în posesiune noi teritorii puţin străbătute şi trebuie să ne amintim cel puţin de demonstraţia lui Tzvetan Todorov din *Povestirea primitivă*, unde se trece în neant ideea unei arte epice „primitive", „simple, sănătoase, şi naturale... care nu ar cunoaşte viciile povestirilor moderne", dovedind că vom găsi foarte rar în operele mai recente atâtea „perversităţi acumulate, atâtea procedee", care fac, de pildă, din *Odiseea*, „orice altceva decât o povestire simplă"[32].

Se mai ridică o întrebare, pe care am enunţat-o parţial şi în *Introducere*, şi anume de ce epicul apare prin romanele sale prototipice, care înglobează o civilizaţie, o cultură, o estetică, drept produsul estetic apt de a încorpora şi transmite idealurile (filosofice, estetice etc) ale unei lumi?

Romanele prototipice (precum *Mahabharata şi Ramayana* şi să ne amintim de mai apropiatul de noi *Finnegans Wake* al lui Joyce) au prin însăşi natura lor o înfăţişare impură, de conglomerat în care conviеţuiesc mitul, simbolul,

[32] Vezi şi Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, Bucuresti, Editura Univers, 1983.

poezia, narațiunea istorică şi filosofică. Ele amintesc cumva de reprezentările fabuloase ale himerelor: făpturi în care regăsim cele mai stranii reuniri de specii ce produc totodată uimire şi încântare. Inventând himera, spațiul asiatic a inventat şi acele arhitecturi epice care şi-o pot lua ca emblemă. Ceea ce înglobează ele în forma sa cea mai organică, mai pregnantă, este timpul, dimensiunea temporală specifică oricărei modalități de povestire.

GHILGAMEŞ:
ODISEEA ÎNAINTE DE ODISEU,
FAUST ÎNAINTE DE FAUST

Ceea ce ştim despre sumerieni pare să semene mai degrabă cu o poveste. O poveste care a creat o cultură mai importantă poate decât povestea însăşi. Dar cum literatura şi-a tras seva din civilizaţia devenită poveste, ea nu poate fi înţeleasă în afara mentalităţii care a creat-o. Denumit pe rând epopee, text mitologic, povestire, *Ghilgameş* sau *Cel care a văzut totul* vine spre noi dintr-o lume mai puţin cunoscută şi atât de îndepărtată încât obligă, pentru a spulbera o parte din contururile ei aburoase, la o minimă prezentare.

„Frumuseţea", spunea Wölfflin, cu sensul probabil şi de ordine sau structură superioară ascunsă, rezidă în ochiul celui care priveşte. În ceea ce mă priveşte, *Ghilgameş* sau *„Cel care a văzut totul"* îmi apare ca o arhitectură epică de o forţă estetică excepţională (în ciuda faptului că după 5 mii de ani a fost reconstituit din versiuni şi fragmente, iar interpretările pe aceste texte au fost considerate hazardate, dar ultimul deceniu a scos şi această îndoială din ecuaţie) pe care voi încerca să o relev ochilor sceptici faţă de această frumuseţe. Versiunea folosită în ediţia primă a *Civilizaţiei romanului* a fost o traducere după o traducere a faimoaselor tăbliţe sumeriene. Revizuind acest capitol, am folosit mai multe traduceri directe după cuneiforme, respectate în lumea savanţilor sumerieni[1].

Acum mai bine de cinci milenii, pe pământurile de lângă Eufrat, Sumerul

---

[1] Textele consultate aparţin următoarelor ediţii:
-Alexander Heidel, *The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels,* 1949;Chicago: Phoenix, 1963. Heidel construieşte prin colaţionare o versiune care integrează în paralel varianta asiriană, hitită şi vechea versiune babiloniană, precum şi una semitică, urmărind scrupulos textul cuneiform cu toate nuanţele şi variaţiile posibile.
-*L'Épopée de Gilgamesh*. Introduction, traduction et notes par Raymond Jacques Tournay et Aaron Shaffer. Paris : Éditions du Cerf, 1994. Littératures anciennes du Proche-Orient, Translated from the Akkadian.
-Danny P Jackson, *The epic of Gilgamesh*; verse rendition by Danny P. Jackson ; introduction by Robert D. Biggs ; illustrated by Thom Kapheim. Bolchazy-Carducci Publishers, 1992. Pentru Jackson, „This epic, as complex and deep as it is plain and straightforward, is an enigma."(p.XXXIII)
-Jeffrey H. Tigay, *The evolution of the Gilgamesh epic*, University of Pennsylvania Press, 1982. Includes lengthy quotes translated into English, and, primarily in the appendix (p. [265]-296), major selections from the Akkadian, Hittite, and Sumerian sources in the original languages (romanized). Bibliography: p. [309]-333.
Comentarii şi traduceri în engleză a versiuni akkadiene ca şi a textelor adiacente mai pot fi consultate în Andrew George, *The Epic of Gilgamesh: A New Translation*, New York, 1999; Thorkild Jacobsen, *The Treasures of Darkness,* New Haven, 1976; "The Gilgamesh Epic: Romantic and Tragic Vision," in *Lingering Over Words: Studies in Ancient Near Eastern Literature in Honor of William L. Moran,* ed. T. Abusch, J. Huehnergard, and P. Steinkeller, Atlanta, 1990; G. S. Kirk*, Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, Berkeley, 1973; W. L. Moran, "The Gilgamesh Epic: A Masterpiece from Ancient Mesopotamia," in *Civilizatons of the Ancient Near East,* ed. J. M. Sasson et al., New York, 1995, 4: 2327-36.

arhaic, viaţa păstorească prosperă, agricultura, datorată unui sistem ingenios de irigaţii, asiguraseră o anumită bunăstare populaţiei (neindoeuropene şi nesemitice) venite de nu se ştie unde şi stabilite în laguna Eridu. Sumerienii, pe care Berosos, preot caldeean, care a trăit în Babilon în secolele IV-III ale erei noastre, în opera sa *Babyloniaka*, pierdută, dar rezumată fragmentar de Eusebius din Cesareea în *Preparatio Evangheliae*, îi considera descendenţi ai unei rase de monştri jumătate oameni, jumătate peşti ieşiţi din Golful Persic şi care aduseseră pe pământ civilizaţia, întemeiaseră oraşe ca Ur, Umma, Uruk, Nippur, Lagaş. Foarte mândri de vechimea lor, îşi împingeau istoria în timpuri imemoriale. Dacă nu ştim aproape nimic despre ceea ce a fost în Egipt înainte de faraonul Menes, înaintea primei dinastii din Ur se întrevăd mii de ani de civilizaţie neîntreruptă. Leonard Wooley[2] considera că datele fantastice ar putea avea un substrat istoric, deoarece zeificarea regilor la sumerieni făcea posibilă „domnia" lor pe perioade temporale imense.

În Uruk-ul de acum cinci milenii, în oraşul regelui Ghilgameş, viaţa confortabilă, tranzacţiile comerciale cu India şi Egiptul, munca meşteşugarilor şi a sclavilor erau dominate de umbra marelui templu: din pietre calcaroase sau cărămizi arse, de o formă pătrată, având dimensiuni impunătoare şi o imensă terasă, el era ornat cu mozaicuri policrome. În sanctuarul central „locuiau" zeiţa Inanna (Ishtar) şi Dumuzi, iubitul ei divin. Cu timpul, templul va lua forme gigantice, ridicând terasele în forma piramidală a ziguratului.

Inventarea scrisului pe plăcuţe sau tăbliţe de lut a constituit un imens pas înainte. La rândul lor, cilindrii-pecete, confecţionaţi din lut sau piatră, vor juca un rol important în respectarea şi calcularea tranzacţiilor comerciale. Faimosul *Cimitir al regilor din Ur* descoperit de Leonard Wooley în anii 1926-1931 a oferit lumii imaginea unei civilizaţii de acum aproximativ cinci mii cinci sute de ani, contemporană lumii dravidiene. Luxul, rafinamentul artistic dovedeau gust, imaginaţie, tradiţie artistică, putere creatoare, echilibru, o idee compoziţională. „Gustul pentru culoare şi complicaţie — scria de altfel descoperitorul — nu-i împiedica pe sumerieni să conserve frumuseţea liniei pure, cum o arată cele mai umile vase sau împletituri de o formă artistică riguroasă găsite în mormintele reginei Şub-ad şi ale regelui Meskalamdug."

Rigoarea din spatele artei sumeriene venea se pare chiar din marea vocaţie a acestei lumi de a produce legiuitori, arhitecţi, matematicieni, astrologi, comercianţi, personalităţi practice, întreprinzătoare, curioase, experimentatoare. Primii alchimişti şi astrologi se trag de aici şi nu trebuie să uităm că prelucrarea metalelor a început în cuptoarele sumeriene, aşa cum tot aici şi-a început drumul acel vis al dobândirii nemuririi şi fericirii veşnice, al „fabricării" artificiale a vieţii

---

[2] Leonard Wooley , *The Sumerians*, Oxford, 1929; *Les Sumeriens*, 1930, éditions Payot, Paris. Préface du Docteur G. Contenau, traduction française de E. Levy. Vezi deasemenea Alexander Heidel, *The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels,* 1949; Chicago: Phoenix, 1963; F.M.Th. de Liagre Böhl, *Opera Minora,* Groningen 1953; Thorkild Jacobsen, "Mesopotamia," în H. and H. A. Frankfort, Wilson, Jacobsen, *Before Philosophy*, 1946; Pelican, 1951 *The Intellectual Adventure of Ancient Man;* P. Garelli, ed., *Gilgames et sa légende* (Paris 1960); A. L. Oppenheim, "Mesopotamian Mythology II," Orientalia 17, 1948 17-58; J. B. Pritchard, ed., *Ancient Near Eastern Texts*, Princeton 1950; Hope Nash Wolff, "Gilgamesh, Enkidu and the Heroic Life" în Dhorme, *Les religions de Babylonie et d'Assyrie*, Paris 1949; N. K. Sandars, *The Epic of Gilgamesh*, Penguin, 1960.

şi a prelucrării sufletelor — metalele fiind la rândul lor considerate forme de viaţă înzestrate cu simţire. Pe de altă parte, caracteristica geografică a Mesopotamiei — permanenta ameninţare a deşertului, inundaţiile — la care s-a adăugat o istorie agitată, convulsionată de luptele sângeroase pentru supremaţie dintre oraşele-state şi de năvălirile succesive ale popoarelor vecine, au dictat particularităţile logice şi estetice ale unei gândiri pândite a fi mereu în cumpăna dintre două dezechilibre.

Dualitatea se reflecta în plan moral în lupta binelui şi a răului, aşa cum o vom regăsi totuşi mult transformată în lumea Iranului vestic. Moartea şi reînvierea vegetaţiei observate în ritmicitatea ciclurilor au condus la formularea unei ipoteze a nemuririi, o revanşă a vieţii asupra infernului, victorie de care s-a putut bucura, însă numai zeiţa Inanna-Ishtar. În imnul sumerian *Cobor*ârea *zeiţei Ishtar în Infern* este întipărit faptul unic, acela al singurei reîntoarceri la viaţă a cuiva care a coborât în tărâmul infernal, în urma încercării ratate a zeiţei de a lua cu sine pe iubitul ucis de demoni. Motivul reapare în *Ghilgameş* alături de multe alte motive şi teme ale literaturii sumeriene. Pentru această civilizaţie spirituală, viaţa nu exista de altfel decât pe pământ, dincolo de ea nefiind decât golul, vidul, întunericul. Singura măreţie şi putinţă de eternizare rezida în *înţelepciune*. Acesta este, de altfel, şi testamentul moral al lui Utnapishti, dar şi cel mai de preţ concept, peste secole, al gândirii zoroastriene.

Pozitivismul sumerian, atât de radical diferit de suflul metafizic al omului vedic, însemna viaţa trăită fără speranţă, cu permanentul sentiment al morţii. Cerul îşi trimitea uneori zeii pentru a strivi. Bucuria de a te lăsa aspirat de nemărginirile celeste nu exista, ele apăsând ca o lespede uriaşă gândurile şi privirea omului sumerian. Absenţa acelei speranţe pe care vechii greci înţelepţi o vor lăsa, totuşi, în cutia Pandorei umbrea în sufletul acestor oameni vechi, dezamăgiţi parcă din naştere, bucuria şi exuberanţa, pentru a încuraja în omul moral de-a lungul celorlalte civilizaţii care o vor continua, culminând cu aceea asiriană, latura sa distructivă.

Despre regii Mesopotamiei s-a spus că au condus unii împotriva altora atâtea războaie sălbatice, încât au reuşit să transforme în pustiu unul din leagănele civilizaţiei omenirii. Peste palatele unde erau adunate comori ale spiritului s-au aşternut lutul şi ignoranţa. Frumosul şi cruzimea s-au întovărăşit ca o pereche stranie şi sângeroasă în civilizaţiile babiloniană şi asiriană, renumite de altfel prin războaiele de exterminare. Să amintesc, dintre cele multe, pe acela al regelui Senaşerib al cetăţii Ninive (706-681 î.e.n.), care, după ce a trecut prin foc şi sabie Babilonul, a dat ordin să se încarce pământul cetăţii în corăbii, să fie dus în mijlocul fluviului şi acolo să fie vânturat în cele patru colţuri ale lumii...

Blocurile monotone, de sute de metri, ale templelor, deşertul — prea gol, scria Élie Faure[3], pentru a inspira omului dorinţa formelor multiple şi a adăugirilor decorative -, despotismul regelui-preot, care, înconjurat de lux, trăia cu obsesia agresiunii, se regăsesc în arta asiriană în forme de o simplitate ce voieşte să comunice cu precădere însăşi violenţa. Condiţionarea artei de formele crude ale vieţii practice pare extrem de puternică. În termenii artei moderne am putea spune că simplitatea şi rigoarea senină a liniei pure au determinat, în orizontul unei lumi

[3] Élie Faure, *Histoire de l'Art. L'esprit des formes. L'Art antique,* Éditions Denoël, 1921. http://classiques.uqac.ca/classiques/Faure_Elie/histoire_art_antique/art_antique.html

trăind cu sentimentul pulberii, apariţia unei arte sfâşiate de tensiuni sălbatice, aproape *manieristă*.

În basoreliefurile asiriene considerate veritabile poeme ale forţei, un rege sugrumă un animal, un leu cu plămânul străpuns de o săgeată vomită sânge, apariţii fioroase afirmă că forţa, puterea sunt cele mai de preţ pentru obţinerea armoniei şi că „omul esenţial" este format din spirit dar mai ales din violenţa animalului. Această violenţă se citeşte pe feţele încruntate ale regilor, care contemplă modul de schingiuire a prinşilor sau expierea vreunui animal (Enkidu, prietenul lui Ghilgameş, forţa animalică treptat umanizată, nu respectă, după cum se va vedea, decât imaginea acestui *om esenţial* dovedind vechimea conceptului).

Trăim, în orice caz, un sentiment amar înaintea acestei arte care nu credea decât în concretul perisabil, artă ce se va topi ca şi uriaşele temple din lut în pulberea pustiului. Dar în disperatul ei orgoliu, intuim năzuinţa profundă a unei umanităţi de a fi ea însăşi, neintimidată de moarte, nesubjugată de severităţi transcendente. Ce-i va rămâne omului faţă în faţă cu infernul pulberii în universul ameninţat de pustiu, potop şi războaie nimicitoare? Probabil numai libertatea de a-şi aparţine cu prezentul, trecutul şi viitorul său presupus, anticipat de o subiectivitate bogată. Ghilgameş apare, în acest sens drept prototipul exemplar al acestei umanităţi.

S.N. Kramer[4] atrăgea atenţia asupra bogăţiei literaturii sumeriene şi avansa ipoteza că extraordinara ei coerenţă, ca şi a lumii care a creat-o, îşi trage probabil rădăcinile dintr-o civilizaţie mult mai veche, încă neidentificată şi pe care aceasta ar fi continuat-o. Ghilgameş ar fi fost, după o tăbliţă de lut din prima jumătate a mileniului al II-lea î.e.n., al cincilea rege al primei dinastii din Uruk. Fiind vorba de literatură, acest amănunt nu este esenţial deoarece între rege şi personajul epic poate fi o simplă coincidenţă onomastică exploatată de autor. Niciodată marea literatură nu s-a născut dintr-un biografism pur, de vreme ce a procedat cu mijloacele ei specifice, la inventarea de destine. Fragmente epice despre un Ghilgameş-erou au circulat după toate indiciile, la începutul mileniului al III-lea în Mesopotamia. Versiunea akkadiană conţinând unsprezece capitole a fost considerată definitivă. Spre deosebire de fragmentele disparate menţionate, de data aceasta este vorba de altceva, de o coerenţă epică superioară. Ulterior s-a descoperit şi un al doisprezecelea capitol, în versiunea asiriană provenită din extraordinara bibliotecă a lui Assurbanipal. El ar fi însă, după von Soden, o compoziţie babiloniană independentă. Alte interpretări îl consideră a fi fost elaborat în cadrul literaturii sumeriene în care ar fi circulat sub titlul *Enkidu în lumea subpământeană.*

Tigay[5] analizează divergenţele textuale şi literare dintre vechile versiuni babiloniene şi textul standard din Ninive, variantele lingvistice, stilistice, etc. Cuvinte precum *pukku* şi *mikkû* nu au putut fi înţelese până azi. Versiunea standard dezvoltă repetiţiile, adaugă prologul, povestirea potopului. Regele Ghilgameş care a domnit între 2700 şi 2500 î.e.n a rămas faimos în istorie pentru construirea zidurilor şi templelor Urukului. Consider că o rezumare conform

[4] S.N. Kramer, *Istoria începe la Sumer*, ed. Stiinţifică, Bucuresti, 1962.
[5] Jeffrey H. Tigay, *The evolution of the Gilgamesh epic, op.cit.*.

tăbliţelor sau capitolelor versiunii standard a arhitecturii epice numite Ghilgameş este utilă cititorului.

Tăbliţele I-II: Ghilgameş, Regele Urukului, personaj pe trei sferturi divin, nu poate fi înfrânt în nici o bătălie. El îşi tiranizează supuşii care cer ajutor zeilor. Zeii îl crează pe Enkidu, un rival care trebuie să îl distragă de la tiranizarea supuşilor. Enkidu este o brută care trăişte cu animalele dar este civilizat de o prostituată care îl duce în Uruk unde luptă cu Ghilameş. După această bătălie cei doi devin prieteni.

Tăbliţele III-V: Cei doi merg în pădurea de cedri din Lebanon ca să îl omoare pe divinul Humbaba sau Huwawa şi apoi să taie cedrii. După această ispravă zeiţa Ishtar îl cere pe Ghilgameş în căsătorie. Acesta o refuză batjocoritor. Zeiţa furioasă trimite asupra cetăţii Taurul Ceresc pe care cei doi prieteni îl omoară iar Ghilgameş îi aruncă zeiţei în obraz testicolele taurului. Cei doi celebrează victoria considerându-se invincibili (*Tăbliţa VI*).

În acea noapte a victoriei Enkidu visează decizia zeilor de a-l condamna la moarte pentru omorârea lui Humbaba şi a Taurului Ceresc. Enkidu se îmbolnăveşte, moare, iar Ghilgameş înţelege că moartea îl aşteaptă şi pe el (*Tăbliţele VII-VIII*).

Ghilgameş pleacă în căutare lui Utnapishtim ca să afle secretul nemuririi. După aventuri numeroase ajunge la destinaţie unde află din gura acestuia că nimic nu este nemuritor şi durabil (*Tăbliţele IX-X*).

Nemurirea lui Utnapishtim a fost un dar al zeilor. La rugămintea nevestei, Utnapishti îi încredinţează secretul plantei tinereţii veşnice, pe care Ghilgameş o dobândeşte dar o şi pierde. Reajuns la Uruk cu vâslaşul lui Unapishtim, el se plimbă pe zidurile cetăţii rostind un gen de monolog repetitiv care ne întoarce la începutul naraţiunii. (*Tăbliţa XI*)

Tăbliţa XII se află în contradicţie cu celelate. Enkidu este viu şi Ghilgameş disperat că a pierdut *pukku* şi *mikkû* pleacă în lumea subpământeană cu Enkidu care, fiind muritor, nu se mai poate reîntoarce la viaţă. Spirtul lui Enkidu descrie lumea morţilor.

Cele unsprezece tablete cuneiforme reflectă o remarcabilă unitate tematică şi artistică. Formule narative, forme literare circulă în text, ca şi epitete, fraze descriptive etc. Un autor este indiscutabil prezent, iar Tigay îl consideră a fi existat între 2700-2500 în Uruk sau în Perioada Babiloniană Mijlocie între 1595-1160. Vezi capitolele *The Author, The Integration of the Epic* "...The Gilagmesh Epic was composed in the Old Babylonian period and that the Old Babylonian Akkadian texts about Gilgamesh are parts of this version. The author who composed the epic based his work on several older compositions known to us in Sumerian …this author saw that his sources touched on people's attitudes toward death… this author created a new and profound work of art whose originality is in no way compromised by its indebtedness to earlier sources." (pp. 2-60*)*

Cele unsprezece capitole evidenţiază cu alte cuvinte o unitate şi un stil care nu aparţin şi acestui fragment independent. În ceea ce priveşte autorul acestui corpus de unsprezece capitole, exageza l-a considerat la început un simplu

prelucrător de legende. Schott şi von Soden[6] au fost printre primii care au demonstrat că este vorba de un autor care ar fi trăit în secolul al XII-lea î.e.n. spre sfârşitul dominaţiei kassite asupra Babilonului. El ar fi rămas anonim deoarece artiştii acelor epoci creau în absenţa orgoliului paternităţii operei. Altă teorie adjudecă opera în versiunea ei akkadiană, elaborată la Ninive (folosită iniţial şi de mine în versiunea lui Victor Kernbach din *Miturile esenţiale*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1978; citatele aparţtin acestei ediţii), magului Sinliukiunnini care ar fi trăit î n unul din ultimele trei veacuri ale mileniului III î.e.n.[7]

Sub oraşul Warka arheologii au descoperit la începutul acestui secol ruinele fostului Uruk, cetatea unde îşi începe aventura Ghilgameş, fiu al zeiţei Aruru şi al unui zeu. El este cu alte cuvinte trei sferturi zeu şi un sfert om şi ar fi domnit o sută douăzeci şi şapte de ani acum aproximativ patruzeci şi opt de secole. Aventurile „celui care a văzut totul până la capătul lumii, a cunoscut mările, toţi munţii i-a străbătut, pe duşmani i-a înfrânt, cu prietenul său împreună a cunoscut înţelepciunea" nu au nimic comun cu exuberanţa poeticii vedice şi se afirmă estetic ca o antiteză a ei. Divagaţia epică este redusă aici la un minim necesar. Desenul narativ şerpuieşte linear,aproape nimic colateral nu vine să paraziteze aventura eroilor. O asemenea economie a mijloacelor narative este specifică poeticilor narative ce vin din civilizaţii şi mentalităţi guvernate de lumea sumeriană. Faţă de somptuozitatea şi policromia *Ramayanei*, arhitectura textului akkadian este severă, întunecată. În locul culorilor vii, predomină cenuşiul. Ceea ce se petrece cu Ghilgameş deconspiră o psihologie şi o subiectivitate anxioasă dilatate enorm, care evoluează de la cruzimea eroului cu orice preţ, spre o înţeleaptă şi regală înţelegere şi integrare în rosturile vieţii.

Odată cu Ghilgameş, personajul neliniştit, aflat în căutarea absolutului şi a supremei raţiuni a vieţii îşi începe glorioasa lui carieră. Consonanţele cu motivul faustic — pactul în narativul sumerian se încheie între Ghilgameş şi Enkidu, forţă semidivină destinată să-l conducă de la violenţă, risipire, aventură în sine spre înţelepciune — configurează un model foarte vechi al faustianismului, conceput ca o căutare a unei transcendenţe, mereu eşuată, în urma căreia se descoperă valorile spirituale ale actului constructiv din sfera omenescului. Ghilgameş şi Faust nu se puteau naşte decât în societăţi cu o puternică înclinaţie pragmatică şi virtuţi

---

[6] John A. Bailey, *Initiation and the Primal Woman in Gilgamesh and Genesis 2-3* în *Journal of Biblical Literature*, Vol. 89, No. 2. (Jun., 1970), pp. 137-150. Vezi referinţe la Schott-von Soden, *Das Gilgamesch-Epos*, 1958.

[7] Aaron Shaffer, Raymond Jacques Tournay,1994, *op. cit.* Descriu minuţios tăbliţele cuneiforme cu versiunile păstrate şi variaţiile fiecărei versiuni. Un catalog asirian atribuie titlul *šá naqba ïmuru* sau *Cel care a cunoscut totul şi a văzut totul* unui preot numit Sin-leqe-unninni care înseamnă „Zeul Lunii îmi acceptă ofranda" (p.2) Acest personaj ar fi trăit în Uruk (Warka) cam pe la 1200 î.e.n. Acesta ar fi momentul în care s-a elaborat aşa numita versiune standard a epopeii asiro-babiloniene cu adăugirea relatării Potopului inspirată din epopeea babiloniană *Atra-Hasis*. A douăsprezeceea tabletă conţine partea a doua a povestirii sumeriene „Ghilgameş, Enkidu şi călătoria în lumea morţii". Colofonul acestei tablete menţionează scribul Nabu-zuqup-kena – Zeule Nabu, ajută-i pe cei drepţi - adăugire probabilă în jurul lui 700 îen. Studiul structurii textuale, poetice şi stilistice ajunge la concluzia unei poetici estetice intrinsece. *Ghilgameş* dezvoltă un vers epic amplu şi maiestuos comparabil cu metrica alexandrinului clasic. (p. 17). Într-un asemenea sistem contează cuvintele expresive nu cele utile. Structuri paralele, grupuri de versuri care formează veritabile strofe, chiasma, anafora, aliteraţia consoanelor, asonanţele vocalice, jocurile de cuvinte, relevă arta literară a textului, care merită, după autori, analize mai profunde.

speculative de excepţie.

În final, obosit şi cu gustul amar al ratării, Ghilgameş se consolează contemplând minunatele construcţii ale Uruk-ului pe care le-a ridicat în folosul locuitorilor săi şi pentru viitorime, aşa cum Faust, obosit de căutare se simte fericit când ridicarea unui stăvilar poate folosi unor biete fiinţe nefericite. Odată cu aceasta suntem martorii unei mântuiri de nelinişte. Moartea este acceptată cu seninătate. Şi Ghilgameş şi Faust pierd tinereţea veşnică pentru a se topi în pulberea faţă de care nutreau oroare, sau pentru a accepta flăcările infernului. Graţia divină acordă primului nemurirea prin creaţie (textul standard babilonian îl arată pe Ghilgameş drept primul autor) iar celuilalt absolvirea de chinuri prin primirea sufletului în paradis. Prezenţa motivului însoţitorului, a erosului agresiv, apoi modelul încercărilor mutate din planul real în suprarealitate, ideea limitelor umane care nu pot fi traversate decât cu ajutorul unui sol transcendent, ca şi revenirea la condiţia umană, toate armonizate într-o succesiune destinată să ilustreze o anumită idee de destin, mă îndreptăţesc să afirm că, aşa cum Faust este opera unui Goethe care a absorbit şi topit în opera sa motive populare şi culte născute în luptele Reformei, tot aşa şi naraţiunea ce tinde spre o coerenţă romanescă în textul despre Ghilgameş este o operă laică şi deopotrivă cultă aparţinând unui romancier genial care a ştiut să se folosească de literatura religioasă şi populară a lumii sale obsedată de un anumit destin prototipic. Deşi Ghilgameş este — după cum aflăm din text — doar un sfert om, el se redimensionează, căpătând anvergura unui ideal al unei umanităţi noi.[8] În final, zeiescul din personajul Ghilgameş apare ca o parte indestructibilă a fiinţei umane. Excepţia devine etalon.

---

[8] George F. Held, *Parallels between The Gilgamesh Epic and Plato's Symposium* în *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 42, No. 2. (Apr., 1983), pp. 133-141. Dacă numeroşi cercetători au relevat paralele tematice şi formale între *Ghilgameş* şi poemele homerice, Held este acela care relevă asemănări între Ghilgameş şi *Symposium*-ul lui Platon. În acest articol el demonstrează că etic şi teleologic există puncte de vedere comune între scrierile lui Platon şi Arisotel şi epopeea akkadiană. Aceste rădăcini comune se referă la ideea de bază pe care eroul akkadian o exemplifică şi anume că omul se poate dezvolta, îşi poate împlini natura, obţine adevărata fericire numai prin căutarea vituţii şi cunoaşterii şi nu doar prin plăcere:"The "seeds" to which I refer are the basic idea, which Gilgamesh seems specifically designed to teach, that man can develop himself, fulfill his nature, and obtain true happiness (a qualitative concept, not to be confused with mere good fortune), only through the pursuit of virtue and knowledge and not of mere pleasure. My discussion should be of interest not only because of the light which it will shed on Gilgamesh, but also because of its relevance to the ongoing debate concerning the originality of Plato's and Aristotle's values and ethical outlook. Adkins has argued that there is a considerable gap between the values of Homer and other early Greek writers on the one hand and those of Plato and Aristotle on the other. A. Parry has argued that it is precisely the teleological aspect of Plato's and Aristotle's values which most distinguishes them from those of Homer. The demonstration of the existence of a teleological ethical outlook in Gilgamesh, that distant ancestor of the Homeric poems, will not do much to resolve the debate in question, but it is a fact which should be called to the attention of those participating in it." Vezi deasemenea Gerald K. Gresseth, "The Gilgamesh Epic and Homer," în *The Classical* Journal 70 (1975): 1—18. Adam Parry, "A Note on the Origins of Teleology," în *Journal of the History of Ideas* 26 (1965):259—62; E. A. Havelock, *The Liberal Temper in Greek Politics*, New Haven, Conn., 1957; Alexander Heidel, *The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels*, Chicago, 1946, p. 5.

Ghilgameş, considerat de mitologi, teozofi, etc un text criptic[9], debutează cu prezentarea neliniştitului şi rătăcitorului rege care a văzut „totul", „ascunsul", „tainicul", şi este posesorul celui mai de preţ dar, „înţelepciunea". Personajul se află într-o atitudine paşnică, contemplativă, de creaţie. Dacă Faust lăsa ca mesaj ideea faptei constructive, Ghilgameş reîntors în Uruk, „povestea muncilor sale în piatră" o sapă. Cel care a adus oamenilor veşti „despre zilele dinainte de potop, cale lungă a umblat, dar a ostenit şi s-a întors", îşi imortalizează aventura după ce construieşte temple maiestuoase şi marele zid crenelat de împrejmuire a oraşului. Asemenea unui stăpân obosit îşi cercetează lucrarea. O compară cu templele ridicate de strămoşi. Este mulţumit că lasă un dar de preţ viitorimii. Apoi îl vedem păşind în „Eanna, lăcaşul Ishtarei", locul de reculegere şi invocare a muzei divine, de împăcare (şi vom vedea de ce) cu zeiţa creaţiei şi dragostei. Relatarea începe abrupt. Nu întâmplător i se atribuie faptul că a văzut totul sau, în alte versiuni, că ştie toate tainele. Alături de ele subţelegem în orice caz pe „a trăit" în contextul în care alături de *a văzut* sau *a ştiut* apare în toate traducerile invariabilul *a cunoscut*. Ideea totului nu este nici ea întâmplătoare deoarece creează imaginea unei saturări spirituale, stare ce precede de obicei meditaţia — actul pregătitor al creaţiei.

Acestea laolaltă apoi au rostul de a comunica un lucru extrem de important, şi anume că ceea ce vom citi este o relatare exactă, neinventată, despre o unică persoană. Şi care poate fi acea redare a trăirilor unei unice subiectivităţi dornică să-şi transcrie aventura dacă nu rememorarea? În ceea ce priveşte avertismentul *redării exacte*, acesta face parte din suita procedeelor retorice folosite de narator şi socotit indispensabil într-o cultură pentru care conformitatea cu realul se instituie ca o lege derivată din concepţiile ei pragmatice despre viaţă şi artă. Prin modul în care este prezentat apoi personajul central, autorul indică, odată cu simpatia directă, un punct de vedere pe care ne vom vedea obligaţi să-l urmăm neabătut în toate acele împrejurări care aruncă o lumină nefavorabilă asupra lui Ghilgameş.

Un Ghilgameş narator pare că relatează despre un Ghilgameş personaj. Subiectivismul acestei tehnici impersonale devine clar odată cu simpatia făţişă pentru personajul central prezentat din primul paragraf al textului în termeni plini de respect şi admiraţie. Spre deosebire de personajul Ghilgameş, Ghilgameş naratorul ştie de la început totul, ceea ce creează un subtil efect de distanţare.[10]

---

[9] Vezi Jean-Daniel Forest, *L'épopée de Gilgamesh et sa postérité : introduction au langage symbolique,* Paris-Méditerranée, 2003.

[10] Această distanţă sau distanţare pe care o relevam la apariţia primei ediţii a acestei cărţi a fost discutată recent într-un eseu de Nicola Vulpe, *Irony and the Unity of the Gilgamesh Epic* în *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 53, No. 4. (Oct., 1994), pp. 275-283. Autorul observă încă din prolog diferenţierea sau distanţarea viziunii dintre protagonist şi perspectiva audienţei sale, activă de-a lungul întregului text:"From the first column of the prologue, a fundamental difference between the protagonist's and audience's perspectives is evident. This difference is revealed through the structure of the poem: Gilgamesh is presented as blissfully ignorant of his necessary fate; he knows nothing to temper his passions and his will and thus behaves as though he were a god. In sharp contrast to this behavior, the poem begins with an elegiac tone, evoking Gilgamesh's great deeds-but as deeds that clearly belong to times past and, especially, to a hero who is no more. The audience knows that Gilgamesh is mortal, both because of the tone of the poem's opening lines and because the text makes explicit that he is one- part man, and (perhaps most importantly) because his fate is common knowledge, all who would have heard the epic knew he would die. Contrary to much modern narrative, in Gilgamesh the effectiveness of the action does not rely on the audience's or the reader's

De-a lungul naraţiunii se înregistrază extraordinara schimbare a psihologiei şi comportamentului personajului, caracteristică considerată modernă dar care există, după cum se vede, într-o arhitectură epică de acum cinci milenii. De altfel, filologul şi mitologul M. David comentând o aceeaşi idee[11], deosebea două transformări succesive ale lui Ghilgameş: prima produsă după moartea lui Enkidu, când acţiunile sale devin dezordonate, scapă din normal, în ciuda avertismentelor divine sau umane, şi, a doua, după visarea lui Enkidu, când personajul „devine treptat propriul său stăpân, angajat în căutarea vieţii eterne".

Pe măsură ce relatează, naratorul, la rândul său, pare că se schimbă, se modifică. Acest lucru este indicat, de pildă, de schimbarea stilului narării — tensionat în descrierea faptelor şi comportamentelor în primele capitole; meditativ şi tânguios în ultimele. De la atitudinea unui cronicar şi un stil de cronică se trece la topirea difuză a naratorului în subiectivitatea şi personalitatea propriului personaj. „Distanţa mobilă" dintre personaj şi narator face astfel posibilă metamorfozarea eroului: antipatizatul Ghilgameş, un rege cu prea multă energie care îşi extenua supuşii în proiecte gigantice şi nu respecta nici o lege, se identifică cu efigia figurii respectate şi înţelepte a marelui reformator şi creator.

Relatarea unei experienţe mai mult sau mai puţin subiective printr-un centru de conştiinţă de persoana a treia mai are şi alte raţiuni retorice pentru autorul acestui text. În lumile vechi persoana întâi era rezervată autorităţii regale, cronicii oficiale. Cronica asiriană, de exemplu, a lui Assurbanipal (668-631 î..e.n.), scrisă la persoana întâi, nu folosea decât un trucaj de redactare întâlnit şi inscripţiile din India, în decretele săpate în piatră la porunca regelui Aşoka. Iată cum sună, de pildă, un pasaj din *Analele regelui Asiriei, Assurbanipal*, unde se relatează despre isprăvile acestuia în Elam: „Am tăiat capul lăudărosului lor rege Teumman, care uneltise împotriva mea. Am ucis pe mulţi dintre luptătorii lui, prinzându-i de vii oştenii. Trupurile oamenilor, mărăcinii şi scaieţii, au umplut împrejurimile oraşului Suşan. Sângele lor a curs şiroaie râul Ulai. Apele lui înroşite păreau o lână roşie..."

---

discovery of the protagonist's fate. Rather, the opposite is true; as in Classical Greek drama, the argument depends on the critical and ironic distance that separates the audience and the protagonist. The effectiveness of the poem's argument, and the tragedy's action, hinges on the audience knowing from the very first what the hero does not. This structural, or architectural, device in Gilgamesh is inseparable from the ethical conflict, also present from the poem's opening lines and resolved with Gilgamesh's announcement that he will take the plant-of-life to Uruk rather than eat it himself immediately. Until this announcement, just as its understanding of the world and Gilgamesh is greater than the protagonist's understanding, the audience's moral perspective stands in contradiction to Gilgamesh's actions. Thus, as the episodes of the epic transform the hero, they also gradually bring closer together its conflicting perspectives, thereby moving to a resolution of its contradictions. Paradoxically however, this bringing closer of perspectives becomes clear only at the end of the poem, only once Gilgamesh finally understands his nature and his lot. The events leading up to Enkidu's death and Gilgamesh's solitary quest for eternal life reveal Gilgamesh's changed view of himself and his world. But from the beginning of the quest until he makes his crucial decision, Gilgamesh's insistent denials of what he is told about himself, about his fate and his choices, by all he meets, only serve to exacerbate the tension between his understanding and the audience's knowledge. From the death of Enkidu to Gilgamesh's decision to return to Uruk with the plant-of-life, the contradiction between the audience's and the protagonist's perspectives becomes almost unbearably acute."

[11] M. David, *Gilgamesh et sa légende*, în von Paul Garelli, *Cahiers du Groupe*, 1988.

Poetica realismului obiectivist şi constructivist care guvernează în mare măsură arhitecturile epice ale *Vechiului Testament* se află enunţată în germene aici. Ghilgameş naratorul şi personajul prefigurează pe reconstructorul Neemia, acela care există şi scrie cu obsesia faptului concret. Dacă prin urmare există cărămizile Uruk-ului, ar mai putea fi contestată aventura aceluia care a domnit cândva peste acest oraş? — sună întrebarea. Şi dacă povestea vieţii sale a fermecat o epocă, iar mărturia acestui ecou stă în faptul că citim azi textul de faţă, cititorul este invitat să pornească la prospectarea urmelor lăsate de Ghilgameş: „Urcă-te şi umblă pe zidurile din Uruk, uită-te la temelii, pipăie cărămizile: oare nu sunt arse cărămizile sale, oare nu cei şapte înţelepţi au întocmit zidurile?"

Fragmentul mai poate indica un lucru şi anume că acela care a scris romanul a folosit o legendă peste care a suprapus o experienţă subiectivă. Legendarul Ghilgameş apare ca vehiculul unei experienţe personale. În personajul romanesc sunt stratificate scenariul legendar, un destin fictiv şi tensiunea intelectuală a celui care scrie. Modalităţile narative vin să încurajeze suspiciunile unei lumi ce aplică artei criterii de condiţionare strictă de real, imperativul cu alte cuvinte al veridicităţii, ajuns la suprema înflorire după câteva secole mai târziu într-o civilizaţie vecină, aceea a vechiului Israel, unde autorul va fi nevoit să inventeze neobosit noi modalităţi narative pentru a face cât mai veridică ficţiunea epică.

La autorul lui Ghilgameş, ca şi la acela al *Ramayanei*, se manifestă fenomenul de *endofazie*, cu alte cuvinte, de „ascultare" a propriei gândiri, transpuse în textul epic. Alternanţele de nelinişte şi beatitudine — pe care Dostoievski le numea „abisul de sus şi de jos" -, fără să fie simptome a ceea ce psihologia numeşte *aura psihică*, funcţionează ca o convertire conştientă a unei superioare forţe de creaţie epică.

Ghilgameş este o arhitectură epică condensată, aş spune „economicoasă" (în ceea ce priveşte extensiunea epicii, mijloacele şi fantezia), elaborată, după cum demonstra F.M.Th. de Liagre Böhl analizând tăbliţele scrise în cuneiforme[12], într-un ritm în mod regulat alternativ, vădind o preocupare artistică manifestă şi având ca punct de plecare intenţia unei redări realiste. Linearitatea naraţiunii, austeritatea stilistică şi retorica specifică îşi trag rădăcinile dintr-o estetică cu precădere centrată pe reprezentări vizuale şi senzoriale. Ficţiunea se insinuează prin porţile acceptate de această lume: premoniţia, ca nelinişte esenţială, luând cu precădere o haină onirică, şi dilatarea, supradimensionarea ficţională a unor destine istoricizate. Comparativ cu romanele lumii noastre, trăim sentimentul că avem de-a face cu rezumatul sau scheletul unui mare roman.

Finalul capitolului al XI-lea ne readuce la momentul iniţial, fiind identic cu pasajul care marchează începutul rememorării. Suntem avertizaţi că tot ceea ce am parcurs s-a derulat în mintea lui Ghilgameş în timpul vizitei sale în templul Ishtarei. În plus apare numai corăbierul Urshanabi, însoţitorul umbrelor în tărâmul subpământean al morţii. El anunţă şi moartea personajului central dar şi ideea că ceea ce noi numim rememorarea lui Ghilgameş face parte din sfera trăirilor fiinţei

[12] F.M.Th. de Liagre Böhl, *La métrique de l'épopée babylonienne* în *Gilgamès et sa légende,* Paris, Ed. P. Garelli, 1960, pp. 145-152.

aflate într-o stare limită. Față în față cu pulberea, Ghilgameş se mândreşte nu cu aventurile sale extraordinare, ci, paradoxal, cu obiectele pe care le lasă în urmă. Eroismul este anulat definitiv de spiritul constructiv. Acelaşi îndemn de a se proba un adevăr, de astă dată adresat chiar solului morții, reapare: „Ridică-te, Urshanabi — se spune în final — umblă pe zidurile Urukului, priveşte temelia, pipăie cărămizile, oare nu sunt arse cărămizile sale, zidurile nu sunt clădite de cei şapte înțelepți?"

Trebuie amintit că indivizii excepționali nu erau prea agreați de pozitivismul sumerian. Eroismul[13] cedează locul respectului pentru atitudinea (inteligența) constructivă. Adoratul Rama nu ar fi avut vreo şansă în societatea sumeriană. Să ne amintim că la începutul *Ramayanei* un întreg oraş, suferind pentru nedreptatea ce i se face idolului său, se pune în mişcare pentru a-l însoți exil. Un popor de maimuțe cu regele său se aruncă fanatizat într-o luptă ce pare fără şanse. În ceea ce-l priveşte pe Ghilgameş, aventura sa începe odată cu declanşarea unei rupturi, a unei stări colective de intoleranță. O colectivitate lucidă şi bine orânduită este enervată de faptele eroice fără sens ale prințului ei.[14]

---

[13] Samuel Noah Kramer, *Heroes of Sumer: A New Heroic Age* în *World History and Literature* în *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 90, No. 2. (May, 1946), pp. 120-130. După autor, Ghilgameş a fost probabil scris în primul sfert al celui de al treilea mileniu î.e.n şi precede cu cel puțin un mileniu şi jumătate cele mai vechi scrieri indoeuropene ce aparțin epocii eroice. Referitor la vârstele eroice vezi H. Munro Chadwick, *The Heroic Age* (Cambridge, 1912), H. Munro si N. Kershaw Chadwick*, The growth of literature*, 3 vols., Cambridge, 1932-1940; N. K. Sidhanta's *The Heroic Age of India*, London, 1929. Kramer discută tăblițele cuneiforme relevând valoarea lor estetică remarcabilă. Sunt reliefate anxietatea omului înaintea morții, elementele compoziționale selectate de autor cum ar fi repetițiile, paralelismele cu efecte ritmice, alegerea detaliilor care crează tonul eroic şi atmosfera supraumană: „In the first place, its motivating theme, man's anxiety about death and its sublimation in the notion of an immortal name, has a universal significance which lends it high poetic coloring. On the technical side, our poet makes use of uncommonly varied groups of repetition and parallelism patterns whose total rhythmic effect is in full consonance with the poignant mood of the poem's theme. Similarly, from the point of view of content and substance, the poet is careful to select those essential details of the underlying incidents and ideas whose composite effect is to create the heroic tone and superhuman atmosphere which characterize our epic tale. It is this superb blending of its three fundamental ingredients, the significant motivating theme, the effective rhythmic technique, and the imaginative selection of contextual detail, which stamps our composition as a great poem, one which must have made a profound emotional and aesthetic appeal to its credulous and highly sympathetic audience. Indeed, even the modern reader whose mind and temper can no longer accept the rather immature ideas and child-like concepts underlying the far-fetched and incredible episodes, will not remain wholly unmoved by this epic tale, which, like all true poetry, consists essentially of rhythmic language that stirs the imagination. Following, then, is a literal rendering of the available text of the poem "Gilgamesh and the Land of the Living".

[14] Recent, exegeza a reafirmat în nenumărate rânduri existența unui autor al lui Ghilgameş şi a definit consistent motivul central sau liniile conflictuale centrale ale acestei arhitecturi epice ce îşi dovedeşte pe zi ce trece sofisticarea narativ-compozițională. Vezi printre altele Tzvi Abusch, *The Development and Meaning of the Epic of Gilgamesh: An Interpretive Essay* în *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 121, No. 4. (Oct. - Dec., 2001), pp. 614-622. În acest eseu se discută câteva versiuni majore ale lui Ghilgameş, şi anume vechea versiune babiloniană, tăblița a unsprezecea şi faimoasa tăbliță a douăsprezecea. Conflictul central în toate versiunile este acela dintre valorile eroice ale eroului războinic şi valorile existențiale ale culturii mesopotamiene reprezentate în text prin ipostazele ne-eroice ale personajului central, conflictul central fiind între extrordinar şi normal. Deasemenea, se face disocierea dintre vechea versiune babiloniană („the Old Babylonian (OB) account of Gilgamesh is the earliest, perhaps also the most immediately felt and compelling, version of the Akkadian Epic") şi alte versiuni ulterioare care au înregistrat unele

Excepția desprinsă de concretul vieții, eroismul în sine creează neliniști. Tensiunea întreținută de făptura pe trei sferturi zeiască, indiferentă la aspectul normal al vieții, duce la exasperare: la chemarea „bărbatului năvalnic al cărui cap e ridicat ca al zimbrului, ale cărui arme nu au asemănare în luptă, toți tovarășii săi se ridică la sunetul tobei" — nu din eroism ci din constrângere. Oştenii lui Ghilgameş sunt oameni care vor să se bucure de viață — ideal ridicol omului vedic. Războaiele neîntreupte i-au scârbit. Şi atunci ei se plâng zeilor.

Naratorul introduce un număr de naratori dramatizați*:* bărbații din Uruk, zeii Urukului, femeia Shamhat, Enkidu, zeul Shamash, zeița Ninsun, hangița Siduri, Omul-scorpion, Utnapishti etc. Rolul lor este de a arunca un plus de lumină asupra personajului central şi de a complica imaginea acestuia. Faptul că schimbarea naratorilor nu duce la schimbarea punctelor de vedere şi că ele se topesc în cele din urmă în vocea lui Ghilgameş este un indiciu că avem de-a face în esență cu o rememorare. Naratorul introduce numai într-o subiectivitate şi o conştiință. În rest nu-şi va mai permite nici o imersiune completă, cu excepția unor sondări parțiale prin visele lui Enkidu şi a rememorării de către Utnapishti a evenimentelor declanşate de potop.

„Bărbații din Uruk – se precizează- după aşternuturi suspină." sunt reproduse frazele rostite în cor de războinicii mânioşi: „Ghilgameş nu le va lăsa părinților fiii! Zi şi noapte trupul lui freamătă. Nu e Ghilgameş păstorul împrejmuitului Uruk, nu-i el, păstorul fecioarelor din Uruk, el puternicul, gloriosul, care a înțeles totul? Nu-i va lăsa Ghilgameş mamei fecioara de un viteaz zămislită, unui soț hărăzită!" Zeii tulburați îl trag la răspundere pe regele Urukului. Ei repetă plângerea războinicilor însoțită de o mustrare nedreaptă – „Tu ai făcut un fecior năvalnic" — ştiut fiind că Ghilgameş este feciorul zeiței Aruru, mama pământeană fiind regina Ninsun. Iar plângerea este auzită de zeul Anu care, laolaltă cu alți zei, o imploră pe Aruru să-i plăsmuiască eroului un rival pe măsură: „Aruru, tu l-ai făurit pe Ghilgameş, fă-i acum un semen aidoma lui! Rival să-i fie năvalnicei inimi, să se ia ei la întrecere ca să se odihnească Urukul!"

Consumată înaintea lui Odiseu, odiseea lui Ghilgameş este exemplară pentru orice destin de excepție trăind intens neliniştea de dinaintea limitelor etern umane.[15] Eroismul lui Ghilgameş se arată în cele din urmă a fi unul spiritual. El este probabil primul mare exilat care şi-a provocat aventura intelectuală. Confuzia trăită de Ghilgameş vine dintr-o neînțelegere filosofică; el speră să găsească forma materială, concretă, a unui concept: nemurirea. Dacă în aventura lui Odiseu, croită de Homer se pare după prototipul epic sumerian, personajul îşi trăieşte aventura

---

modificări. Dintre acestea cele mai importante sunt „the eleven-tablet, and the twelve-tablet versions":"We will notice that in the Epic there is a constant conflict between the heroic values that the warrior-hero Gilgamesh represents and those other existential values that defined Mesopotamian culture and that appear in the Epic in the form of Gilgamesh's several non-heroic identities: in the Old Babylonian version, the conflict is that of hero versus man; in the eleven-tablet version that of hero versus king; and in the twelve-tablet version that of hero versus god." „About 1700 B.C.E., a Babylonian author created a unified Epic about the hero Gilgamesh. The new epic bears witness to a wholesale revision of Gilgamesh material to form a connected story composed under the principal themes of kingship, fame, and the fear of death."

[15] Alexander Heidel, *The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels* (1949; Chicago: Phoenix Bks, 1963) Numită de Heidel „odiseea babilonienilor", *Ghilgameş* revelă asemănări tulburătoare cu Odiseea pe care autorul le evidențiază cu o remarcabilă autoritate.

fără voie, din cauza mâniei unui zeu, Ghilgameş o provoacă odată cu moartea lui Enkidu. Odiseu contemplă fără să se angajeze prea mult, este lunecos şi viclean. Ghilgameş suferă, se lamentează, este sensibil şi slab — în dezacord cu întreg universul — dar câtă măreţie se citeşte în sublima lui slăbiciune dinaintea morţii! Voind să se lepede de tot ce este omenesc pentru a se sustrage pulberii, Ghilgameş nu transmite în esenţă neliniştea sa acelui Odiseu în care în permanenţă răzbate negustorul. Ghilgameş poate fi „citit" drept creatorul care experimentează şi se contemplă cu luciditate atât cât era aceasta posibil acum patru mii şi ceva de ani. Condamnând afişarea subiectivităţii şi trăirilor paroxistice, antichitatea greacă ar fi respins un asemenea personaj. Acel Ahile din *Iliada*, mai aproape de Ghilgameş decât Odiseu, poate fi considerat un miracol. În ceea ce-l priveşte pe Odiseu, nimic mai străin de el decât „neliniştea trupului", „tristeţea inimii", spaima şi groaza uriaşă de moarte. Pentru Odiseu, masacrul dela Troia se va converti într-un elegant subiect de conversaţie şi nu un pretext de meditaţie sau groază. El rămâne fundamental acelaşi; va fi un luptător până la capăt. Spectacolul morţii, conversaţia cu umbrele tărâmului infernal îl pot emoţiona dar nu şi zgudui. Odiseu de la Troia este acelaşi cu Odiseu care omoară cu sânge rece pe toţi pretendenţii din Ithaca. Pacea vine dintr-un ordin divin ce va pune astfel capăt cruzimii şi nu ca urmare a unei crize de conştiinţă. Cu mult înainte de a exista creatorul lui Ahile, autorul lui Ghilgameş înţelesese lecţia suferinţei ca mijloc de cunoaştere a limitelor umane, a creşterii întru adevăr, a perisabilităţii.[16]

Adularea experienţei de către vechii greci în condiţiile moderării subiectivităţii ca şi criza de destin, proprie omului odiseic au scos din competiţie exhibarea subiectivităţii. Odiseu reprezintă expansiunea spre orizonturile lumii în condiţiile unei firi încrezătoare şi exuberante. Ghilgameş înseamnă cufundarea anxioasă în sine. Primul este pândit de destrămarea în diversivitate. Celălalt, de distrugerea eului reflexiv supus unor presiuni enorme. Dacă Homer naratorul s-ar fi identificat cu personajul Odiseu, *Odiseea* ar fi arătat probabil cu totul altfel.

În *Ghilgameş* gestica eroică pierde treptat teren. Ceea ce se întâmplă cu „omul esenţial" Enkidu, se petrece, în altă accepţie, de fapt şi cu Ghilgameş. De

[16] Tzvi Abusch, *The Development and Meaning of the Epic of Gilgamesh*, op. cit., 2001. Comparaţia dintre Ghilgameş şi Odiseu consună cu textul nostru. Pentru autor, Ghilgameş creşte prin suferinţă devenită mijloc de descoperire a sensului, limitărilor umane, fiind un catalizator al schimbării profunde, în timp ce la Odiseu aventura este singurul mijloc narativ al schimbării personajului:"Growing out of traditions of praise for the heroic warrior, the Akkadian Epic of Gilgamesh tells of courageous deeds, but it does this only to highlight the pain caused by these deeds and the new problems that must be faced. Gilgamesh, as we shall see, struggles against the world and is as deeply committed to his own personal absolutes as is Achilles, but there is moral growth: he learns, he changes. As with Odysseus, the growth is symbolized by wanderings, wanderings which both reflect and elicit changes in the hero. His wanderings are the mechanism and backdrop for change, but the death of Enkidu is the catalyst for change. By making Enkidu Gilgamesh's friend, the composer has turned the Epic into a tale of growth-of discovery of human suffering, limitation, death, and, finally, human meaning. Without Enkidu's death, there is no development. But without the wandering, there would be no possibility for development, and Enkidu's death would have left Gilgamesh, literally, at a dead end. In our epic, then, there is moral growth, and Gilgamesh is able to resolve the conflict, even if this is accomplished in pain, and find a life that does not depend solely on violence, impulsiveness, and battle. Conflicts and their resolutions turn the work into an epic about growth."

aceea se poate vorbi de o dublă umanizare. În relatare naratorul preferă rezumarea în locul naraţiunii extinse. Iată un asemenea tip de rezumare în care este vorba de Enkidu. Fragmentul succede imediat invocaţiilor bărbaţilor din Uruk şi zeilor adresate mamei divine Aruru: „S-a spălat Aruru pe mâini, a luat un boţ de argilă, l-a aruncat pe pământ, l-a plămădit pe Enkidu, a făurit un viteaz. Odraslă a pustiului, războinic al lui Ninurta, tot trupul îi era acoperit de blană, părul şi-l poartă ca femeile , şuviţele de păr sunt dese ca lanurile de grâne. El nu a văzut nici oameni, nici lume, şi nu are pe el veşmânt, cum nu avea nici Sumukan. Ca gazelele laolaltă el ierburi mănâncă, se înghesuie cu fiarele sălbatice la adaăpătoare, îşi bucură inima cu apa alături de vite". Acţiunile zeiţei sunt expuse într-o înlănţuire corectă, limitată la aspectul pur constatativ al momentelor făptuite. Descrierea lui Enkidu, deşi atât de restrânsă, este cu toate acestea tensionată de trăsături contradictorii care creează un portret ambiguu: şi argilă, şi războinic şi fiară, şi om al pustiului, nici femeie, nici bărbat. Aspectul fioros al lui Enkidu nu îl emoţionează pe cel care relatează şi nici nu putea fi altfel dacă cel ce rememorează a fost, din datele oferite de narare, marele său prieten. Plămădit de Aruru, mama zeiască a lui Ghilgameş, Enkidu îi este acestuia şi frate. O emoţie există totuşi consemnată şi este vorba de tulburarea ipotetică a primului om care îl vede pe Enkidu. Pe de altă parte, lamentaţiile lui Ninsun, mama pământeană, aflând că fiul ei pleacă să înfrunte monstrul Humbaba conţin o tensiune răscolitoare. [17]

Ceea ce trebuie reţinut în ordinea relatării rezumative şi dramatizate este uniformizarea prin blocuri narative sau de vorbire a discursului epic. Faţă de poetica de tip vedic, această tehnică apare ca una din notele diferenţiatoare, antitetice. Războinicii şi zeii repetă aceleaşi fraze. Se calchiază unii pe alţii, pasaaje ce aparţin fragmentelor rezumative ale vocii auctoriale intră integral în relatarea naratorilor. Cel ce comentează se identifică cu cel ce relatează. Fenomenul ar putea fi parţial motivat de rememorarea care integrează pe narator şi personaje într-un flux verbal unic. Prin glasul Vânătorului ar relata deci un Ghilgameş disimulat într-o lume intolerantă la ideea creatorului eternizând prin operă: „Samhat l-a văzut pe omul sălbatic, pe nimicitorul bărbat din adâncul câmpului: „Iată-l, Shamhat — spune vânătorul, n.n. — Descoperă-ţi sânul, dezgoleşte-ţi ruşinea, să-ţi afle el nurii! Văzându-te, el va veni lângă tine, să nu te sfieşti, răsuflarea primeşte-i-o, desfă-ţi veşmântul, să se culce pe tine! Dă-i desfătare, asta-i treaba muierilor! Îl vor părăsi fiarele care au crescut cu el pustiu. Dezmierdările lui ţi vor fi plăcute". Shamhat îşi dezveli sânii, îşi dezgoli ruşinea, văzând-o, Enkidu îşi uită de sine! Ea nu se sfii, îi primi răsuflarea, îşi desfăcu veşmintele şi el se culcă pe Shamhat, ea îi dete plăcere, asta-i treaba femeilor, dezmierdările lui îi plăcură şi ei".

După acelaşi sistem al calchierilor, visând şi povestindu-şi visele, Ghilgameş repetă de mai multe ori fraze identice: „Prietene, m-ai strigat? De ce nu m-am trezit? Nu m-ai atins cumva? De ce am tresărit?" Reapar trăiri, răspunsuri, acţiuni, se procedează la simple reactualizări de motive enunţate anterior. Tot

[17] Iată cum sună pasajul în versiunea lui Heidel:"She went up to (...) Shamash (and) offered incense./She brough the offering and raised her hands before Shamash:/ Why didst thou give (my) son G'ilgamesh (such) a restless heart (and) endow him (with it)?/And now thou hast touched him, and he goes/ On a far journey, to the place of Humbaba,/To face a battle which he does not know,/To travel a road which he does not know,/..."(The Assyrian Version, Column 11, p. 41.)

textul epic pare de fapt un aranjament de motive şi teme reluate. Pribegind, Ghilgameş îşi relatează viaţa şi îşi clamează motivele neliniştii într-un mod identic atât înaintea Omului-scorpion şi a hangiţei Siduri, cât şi înaintea lui Urshanabi şi Utnapishti: „M-am îngrozit de moarte, nu-mi pot găsi viaţa, ca un tâlhar rătăcesc prin pustiu: gândul despre viteaz nu-mi dă pace, pe drumuri depărtate alerg prin pustie! Gândul lui Enkidu viteazul nu-mi dă pace, pe drumuri depărtate rătăcesc prin pustie. Cum să-mi aflu tăcerea, cum să-mi găsesc liniştea? Prietenul meu drag s-a făcut ţărână. Enkidu, prietenul meu drag, s-a făcut ţărână! Nu mă voi culca oare şi eu ca dânsul, ca să nu mă mai scol veci?"

Repetând obsesiv aceleaşi fraze acelora pe care îi întâlneşte în călătoria spre aflarea nemuririi, Ghilgameş apare treptat ca un traumatizat de adevărul descoperit: moartea implacabilă transformă totul în pulbere. Psihologic, se creează la un atare impact sentimentul dezarticulării. Procedeul l-am întâlnit în teatrul modern al absurdului. Repetiţia, cu origini în poezia imnică a Sumerului, cu funcţia ei ştiută mnemotehnică şi de sacralizare, comportă după toate aparenţele încă o funcţie în ţesătura acestui text epic: ea are rolul de fixare a unei imagini, aşa cum o vom regăsi de altfel şi în descrierea potopului relatată de Utnapishti, consemnând în acest ultim caz groaza înaintea singurătăţii. Cu cât un fragment reluat este mai amplu, iar repetarea sa mai insistentă, el va crea în proporţie directă anxietate, o atmosferă sumbră şi neliniştitoare. Calchierile şi aglutinările de pasaje nu numai că nu parazitează textul epic, dar constituie până la un punct înăşi baza discursului narativ. Tehnica reluărilor creează din perspectiva lectorului modern o originală ţesătură epică ce poate fi comparată prin efecte, cu tehnica sau procedeul înlănţuirilor de istorii de noi istorii, acele digresiuni şi intercalări de texte în text comune prozei axate pe nararea unei aventuri esenţiale.

Calchierea motivelor, reluarea lor în extenso sau prin comprimare în condiţiile modificării coordonatelor spaţiale vorbesc, oricât ar părea de discutabil, despre o poetică reieşită dintr-o structură mentală şi lingvistică specifică. Sumeriana era o limbă aglutinantă. Într-o asemenea limbă radicalurile şi afixele se juxtapun fără să se modifice, formând compuşi ce exprimă diverse relaţii gramaticale; în mod natural, aglutinarea trece şi în plan estetic. Juxtapunerile de motive în planul povestirii se vădesc a fi practic nelimitate. Ele apar distinct drept produs al unei gândiri şi experienţe artistice, al unui anumit mod de a gândi şi a face artă. Repetarea motivelor (rezumare, comprimare şi integrare progresivă a unor relatări, aventuri sau experienţe) are loc în fiecare stadiu avansat al naraţiei. Procedeul poate fi comparat cu efectul bulgărelui de zăpadă care se rostogoleşte pe o pantă. *Ghilgameş* apare în final ca o superioară ars combinatoria, ca o bancă de motive ce se reiau, atingând periodic un punct culminant prin schimbarea coordonatelor narării. Odată atins un paroxism al integrării, motivele se „sting" adeseori într-o formulă ce călătoreşte de-a lungul naraţiuni. Din desfacerea, de pildă, în motive a primului capitol, central se vădeşte acela legat de umanizarea lui Enkidu, de portretul şi faptele acestuia. Comprimarea motivelor face astfel posibile imensele lanţuri aglutinante, acele stranii enunţuri din „enunţuri călătoare". Dacă înglobarea în aceste cazuri indică intensitatea rulării unui enunţ prin amplificare şi nu prin simpla adăugire, atunci putem considera că ne aflăm înaintea unor nuclee epice potenţate prin ele însele şi nu neapărat prin noi atribute imagistice. Aglutinarea scoate din competiţie imaginaţia, invenţia epică, aşa cum o

cunoaşte poetica vedică sau romanul european.

Un model interesant de creare a tensiunii prin repetiţie şi aglutinare poate fi întâlnit în descrierea subpământului sau a infernului, traseu pe care Ghilgameş îl are de parcurs pentru a ajunge la Utnapishti. Respectiva geografie este alcătuită din douăsprezece secţiuni (beru). Ignorând avertismentele Omului-scorpion, Ghilgameş trece de porţile subpământene unde nu dă nici de policroma societate imaginată de Dante, şi nici de umbrele lui Homer.

Nimicul îşi creează aici imaginea prin persiflarea atributelor eroice. În acea scufundare în bezna multiplicată — adevărată scufundare în sine — nu apare nici un monstru care să-i acorde eroului privilegiul de a-l înfrunta. Acesta are de înfruntat alţi monştri şi anume lipsa reperelor, întunericul, singurătatea: „Apucă să străbată întâiul beru, bezna era deasă, nu se zărea lumină, nici înainte, nici înapoi, el nu putea să vadă. Apucă să străbată al doilea beru; bezna era deasă, nu se zărea lumină, nici înainte, nici înapoi el nu putea să vadă. Străbătând al treilea beru privi îndărăt... Păşi înainte stăpânindu-şi firea. Apucă să străbată al patrulea beru; bezna era deasă(...) La al nouălea beru, simţi o răcoare, o suflare de vânt îi atinse obrazul, bezna era deasă, lumină nu se zărea, nici înainte, nici înapoi el nu putea să vadă. La al zecelea beru, se simţea ieşirea aproape, dar acest beru era cât zece beru la un loc. După al unsprezecelea beru, mijiră zorile şi s-a revărsat lumina după al doisprezecelea beru. Zărind un crâng de piatră, el merse zorit: agatul dă roade, ciorchini plăcuţi la vedere atârnau peste tot; lapislazuli creştea cu frunzişul încântător la vedere, dădea şi el roade. Ghilgameş, trecând prin livada de pietre nestemate, şi-a ridicat ochii la minunea aceasta". Lumina care pune capăt întunericului izvorăşte din mineralele însufleţite care se reproduc, dau roade, cunosc maternitatea. Ghilgameş intră în miezul spiritual al pământului (oare nu chiar în paradis?), acolo unde alchimiştii sumerieni situau zona mineralelor fecunde.

Cea de a doua parte a aventurii singuratice desfăşurată după moartea lui Enkidu este scrisă în registrul antieroic; ea se derulează cu sentimentul pierderii sensului vieţii („nu-mi pot găsi viaţa" — apare ca o formulă cheie în toate contextele) şi căutării unui sens. Eroul pare că îşi exacerbează sfâşierea cu intuiţia că, prin suferinţă, se poate cunoaşte pe sine. Regimul imaginii se schimbă corespunzător: de la realismul descripţiei lipsit de fantezie, chiar şi când era vorba de monştrii pădurii de cedri sau taurul ceresc, la tendinţe de fantazare onirică şi fantastică, e adevărat restrânse cu modestie. Conştiinţa celui ce narează pare a fi acum în mod corespunzător şi ea a unui „căutător de năluci". Finalul semnifică, pe o altă treaptă, încheierea rememorării, a actului creator şi fantast.

Realismul obiectivist, fantazarea pe spaţii restrânse în tonuri coşmareşti şi metafora integratoare a rememorării prin care se realizează creaţia cu ton jurnalier, toate exprimate în plan epic prin procedeul suveran al aglutinării constituie modalităţile narative cele mai importante ale acestei arhitecturi epice de o copleşitoare densitate a scriiturii.

Ar mai fi de făcut cu acest prilej o precizare pe care o consider importantă, şi anume că nu temporalitatea strictă a evenimentelor interesează textul „himeric" sau arhitectura epică de faţă, deşi apare paradoxal ca o rememorare, ceea ce, dintr-un anumit punct de vedere, favorizează totuşi dezintegrarea temporală, ci cadrul spaţial în care acestea se produc. Personajul care rememorează este un Ghilgameş

bătrân. Intrarea în scenă a tânărului Ghilgameş nu precizează cât timp a durat o aventură, când a început ea, în care ceas al vieţii. Temporalitatea este vagă, ambiguă. Între *tânăr* şi *bătrân* curge un timp imposibil de fixat prin evenimente. În *Ramayana* timpul exista la modul fabulos. Despre Dasaratha se spunea că a domnit sute de ani; Wiswamitra face multe tapas care, adunate, duc la mii de ani; fiecare personaj îşi fixează aventura într-un timp, chiar dacă ideal. Pentru autorul sumerian, constrâns de exigenţele veridicităţii, totuşi a fixa în timp nu înseamnă nimic, acesta din urmă fiind o categorie vagă, indeterminată. În schimb spaţialitatea îşi poartă glorioasă privilegiul. Naraţiunea se constituie ca o suită de cadre scenice saturate de fapte şi obiecte ce controlează întreaga ţesătură epică. Întâlnim astfel un spaţiu al vieţii cotidiene, sacre, al aventurii subpământene, al subiectivităţii etc. Ceea ce este extrem de interesant de precizat ar fi că epica fiecărei secvenţe narative aproape că nu cunoaşte, la rândul ei, durata. Aceasta este suspendată de retorica comprimării. Din respectiva cauză probabil că însăşi dimensiunea relatării, întinderea sa grafică vor fi fost controlate atât de rigid, încât am putea vedea aici acţionând o pragmatică sabie a spaţialităţii.

Angajat în marea călătorie consemnată de a doua secţiune a aventurii sale, Ghilgameş trăieşte senzaţia unei stranii deşteptări din somnul aparenţelor vieţii: „După ce am colindat prin lume, oare în pământ e destulă linişte? Pesemne că am dormit în toţi anii aceştia, măcar să mi se sature ochii de lumina soarelui: e pustiu întunericul şi câtă nevoie avem de lumină!" Spre personaj vin obiectivate întrupările propriilor nelinişti. Se recunoaşte drept un tâlhar rătăcind în pustiu: „În neliniştea trupului meu — îi spune Omului-scorpion — în tristeţea inimii, pe arşiţă şi în frig, în întuneric şi în negură, în plâns şi suspine, mă voi duce înainte." După ce parcurge subpământene făgaşe, se înfăţişează acoperit de pulbere — stigmatul fiinţei muritoare — hangiţei Siduri ce locuieşte lângă genunea mărilor, în vecinătatea apelor morţii. Acesteia îi apare ca un ucigaş fioros atins de nebunie. De la ea află cum se poate ajunge plutind pe Fluviul Morţii la Urshanabi. În această „bolgie", leapădă furia distructivă. Trecând Fluviul, pierde veşmintele, însemnele pământeşti. În ultimul cerc i se spală „noroiul" trupului pământesc pentru a dobândi vremelnic un trup eteric, „alb" ca zăpada, de o trecătoare tinereţe. La capătul aventurii, lui Ghilgameş i se repetă ceea ce a mai fost spus de fiecare paznic al unui abis depăşit, şi anume că moartea este o lege a vieţii. Iar somnul nu este decât repetiţia morţii; adormindu-l pe erou, Utnapishti îi dovedeşte că este pregătit pentru moarte, condensând totdată memorabil frazele descurajante rulate anterior, într-o formulă epică definitivă şi saturând astfel tensiunea interogativă a personajului prin conceptul negativ al nemuririi: „Moartea cea furioasă nu cruţă omul: oare pentru vecie ne zidim casele? Oare pentru vecie ne punem peceţile? Oare pentru vecie fraţii îşi împart moştenirea? Oare pentru vecie va fi ura între oameni? Oare pentru vecie îşi va purta râul apele? Oare pentru vecie se preface larva în greiere? Din vremile străvechi nu a fost vreodată să îndure privirea Soarelui cel adormit aidoma celui mort şi oare nu arată amândoi chipul morţii?"

A fi nemuritor înseamnă a fi permanent lucid. Viaţa eternă nu cunoaşte somnul, eclipsa de luciditate. Iar Ghilgameş simte perisabilul operând pretutindeni. „Ori încotro mi-aş arunca privirea — se plânge lui Utnapishti — dau pretutindeni de moarte." Ar dori o lume în care totul să fie dat odată pentru

totdeauna. Nu poate gusta spectacolul trecerii atâta timp cât trecerea macină în pulbere trupul. Apoi jalea, jalea muritorului care, după ce venise atât amar de drum, nu putuse sta treaz şase zile şi şase nopţi aşa cum stătuse Utnapishti în timpul potopului pe corabia sa zgâlţâită de furtună, o mişcă pe soţia acestuia. Ea cere un dar pentru drumeţ, iar nemuritorul spune cuvântul cel tainic, şi taina florii de porumbe de pe fundul mării pe care cel ce o are va fi în veci tânăr.

Ghilgameş se scufundă în Ocean şi o găseşte. Vrea să o ducă în Uruk poporului său. Fericit, se scaldă la un popas, iar şarpele, adulmecând mirosul de floare, i-o fură. Învins, obosit, bătrânul rosteşte acel „mă voi retrage" care pune capăt aventurii. Cercul se închide. În Uruk, înţeleptul se plimbă pe zidurile faimoase pe care le simte sub tălpi — singura certitudine avută vreodată.

Acest ultim Ghilgameş meditativ este cel ce rememorează în sanctuarul zeiţei Ishtar şi apoi iese iar în larma Urukului. El a pierdut neliniştea în schimbul înţelepciunii, văzută nu ca o resemnare, ci ca o evaluare onestă a limitelor. Poartă cu sine un mare dar: acela al creaţiei. Pulberea nu poate fi învinsă decât prin ceva care nu poate fi prefăcut pulbere: cuvântul, vorbirea, rostirea ce vin din toate colţurile universului şi parcurg nestingherite distanţele, timpurile, esenţele, întlnite în gura zeilor şi muritorilor, proliferând şi supravieţuind dincolo de legile lutului. Deşi îşi sapă marea aventură — textul prin care îşi eternizează prietenul în piatră şi lut -, romanul lui va dăinui dincolo de piatră şi lut demonstrând adevărul unei intuiţii profunde. Ghilgameş a descoperit arta prin iubire şi suferinţă şi de aceea creaţia sa artistică apare ca o forţă a dragostei şi neliniştii eternizate. Intuirea formidabilei forţe estetice a cuvântului a avut însă în spaţiul sumerian o funcţie inhibantă, invers ca în poetica vedică. Forţa lui transpare din arta narativă prin excelenţă a calchierilor şi aglutinărilor ca o funcţie de restricţie.

Examinând relaţia dintre personajele importante vom observa, concomitent cu schimbarea regimului imaginii, că textul revelează un proces progresiv de contaminare a lui Ghilgameş prin neliniştea lui Enkidu. Ghilgameş evoluează de la aroganţa puterii nelimitate spre o interiorizare excesivă. O pagină memorabilă pentru primul Ghilgameş este portretul invectivă pe care acesta i-l face atotputernicei şi superbei Ishtar, întrupare a eternului feminin. Deşi zeiţa i-a propus să-i fie soţ, Ghilgameş o respinge ca soţie. Şi pentru că gestul său vine dintr-o raţiune profundă, el explică femeii agresive care este acea raţiune printr-o suită de comparaţii de o duritate fără seamăn, urmate de enumerarea succintă a tuturor faptelor erotice reprobabile săvârşite de aceasta: „Tu eşti o vatră care se stinge în frig, o uşă neagră neîncheiată, care nu ţine la vânt şi furtună, un palat care a strivit capul viteazului, o fântână care şi-a înghiţit capacul, smoala care şi-a opărit hamalul, un burduf care l-a udat pe hamal, o lespede care nu poate ţine zidul de piatră, un berbece care a alungat locuitorii cetăţii pe pământul duşman, sandaua care strânge piciorul stăpânului. Ce soţ ai iubit tu veşnic? Cine-i ibovnicul tău care să-ţi fie drag şi acuma? Haide să ţi-i număr pe cei cu care te-ai destrăbălat..." Şi numărătoarea începe cu aceeaşi cadenţă de ghilotină.

Misoginismul lui Ghilgameş şi amorul pentru Enkidu, chiar daca fraternel în numeroase interpretări, pare să configureze, într-un sens, primul mare roman

homosexual[18], înaintea aceluia homeric din *Iliada*.[19] Gresseth trasează liniile de influenţă care merg de la materialele sumeriene la lumea şi opera homerică. Deasemenea, el descrie viziunea autorului lui Ghilgameş, forţa lui artistică, mijloacele remarcabile, originalitatea acestei opere în comparaţie cu textele orale. Aşa cum Faust al lui Goethe şi Oedipus al lui Sofocle se bazează pe materiale folclorice, tot aşa a procedat autorul lui Ghilgameş care a manipulat sau prelucrat aceste materiale dîndu-le o structură estetică şi un înalt sens filosofic

Conform istoriei, o zeiţă adorată şi destrăbălată nu scandaliza societatea

---

[18] Dragostea homosexuală este discutată în treacăt de George F. Held, *Parallels between The Gilgamesh Epic and Plato's Symposium*, *op. cit*.

[19] Gerald K. Gresseth, *The Gilgamesh Epic and Homer* în *The Classical Journal*, Vol. 70, No. 4. (Apr. - May, 1975), pp. 1-18. "In brief, I believe a line is traceable from the Sumerian materials from which the Akkadian epic was formed to the world of Homer. As often with lines of cultural derivation parts of this line are of greater importance than other parts; in particular, the period when these somewhat diverse materials were cast into epic unity was above all others the decisive moment for this tradition. What has not generally been seen is that the creation of this unity-really the creation of heroic epic in the true sense-was not a fortuitous artistic discovery but the result of a new idea, that of the human hero as contrasted with an older, more divine or 'shamanistic' type of hero. The correctness of this analysis emerges when we see the deliberate, overt construction that the chief author of the epic, presumably the Old Babylonian author, has made of older, folkloristic material (...) In the case of the Gilgamesh Epic I think it is possible to demonstrate what must have been the author's intention, his design, in composing the epic. The method of demonstration I propose to follow is posited on the ways in which folklore and traditional materials are used by authors of a later time, living in a time usually that has broken in some measure with the past. It is a truism, of course, that writers use traditional material to create from. But their arrangement and selection of this material, the pattern and employment of it often reveal, almost in schematic form, their comment upon the past and their times. As examples let me cite Goethe's Faust and Sophocles' Oedipus Rex, both clearly founded on folklore materials and both having a message superimposed, as it were, on the folklore material. Folklore and myth supply the incidents and story-structure; by manipulating these the author on a higher level conveys his thought. In the case of Sophocles, for instance, he is demonstrably saying something about his times, in particular against the Sophists; but all this, the meaning of the Oedipus, has in itself really little to do with the legend of Oedipus. I might observe that this literary structure of traditional forms or building blocks and superimposed meaning is merely one type of the general anthropological observation that functions change but forms remain. The aetiology or reinterpretation so often found at the end of folktales and myths is another instance of the same process. I should here remark further that not all authors who use traditional materials necessarily superimpose a message, at least consciously. Homer and Shakespeare, for instance, I would say, are content to tell, or re-tell, their story; they are not, shall we say, 'intellectuals,' they have no axe to grind. This is not the case with the author of the Babylonian epic, however; he has a message to deliver, and by observing his selection, arrangement, and handling of his materials I think it can be demonstrated what this message was.It is well-known that the Akkadian epic is based upon Sumerian materials whose ultimate origin must be very remote, extending beyond the written tradition to a time of oral transmission. It is well-known also that though we speak of the epic of Gilgamesh it is curious that what is perhaps the most important section of the poem, the eleventh or Flood Tablet, is not in origin connected with the Gilgamesh legend at all. It is conceivable that other episodes in the epic could have been left out or shifted; without the Utnapishtim episode, however, there would be no Gilgamesh epic as we know it. It might conceivably be a fine adventure story but would lose its heroic and epic significance. In other words, this was the decisive act of creativity that turned various old myth and folklore materials into an heroic epic with a basic unity of theme and structure. There are different versions and stages of development in the long history of the epic but the author who combined the Gilgamesh legend with the story of the flood and Utnapishtim must be regarded as the author who was the creator of the Gilgamesh epic. We all feel the preponderant dramatic force of this episode; analysing its meaning, type and structure may help us to focus on the overall intention the author had in writing his poem."

sumeriană. De altfel, Shamhat, îmbiindu-l pe Enkidu să intre în „Uruk, unde oamenii sunt mândri de veşmintele regale, unde aproape zilnic este o sărbătoare", nu uită să adauge imediat amănuntul că acolo „muierile destrăbălate... vestite prin frumusețe, pline de patimă, făgăduiesc încântare, ele ademenesc mai-marii din aşternutul de noapte".

A blama instabilitatea erotică într-o lume în care prostituția rituală era un fapt banal pare un gest neobişnuit, care nu-i poate aparține decât autorului, aşa cum neobişnuit este reproşul acestuia față de cruzimile divinei — acte intrate în ritualurile mitologiei sumeriene şi mai târziu difuzate în toată aria Orientului Apropiat. De la un punct refuzul lui Ghilgameş poate fi interpretat ca un mod subtil de respingere a perisabilului şi morții încarnate în eros. Alături de destrăbălata Shamhat şi nestatornica Isthar, nu apar decât palide figuri feminine aproape neglijabile (hangița Siduri, soția lui Utnaspisthi, Ninsun). Undeva se spune că Ghilgameş este căsătorit cu o Ishkhara care nu ocupă vreun loc în evenimentele romanului. Apariția lui Enkidu determină abandonarea completă a soției. Femeia în general apare ca o piedică ce deturnează de la acțiune, slăbeşte sau atenuează structura eroică a personajelor. (Nu i-o trimisese oare Ghilgameş lui Enkidu pe Shamhat exact în acest scop?) Pentru Ghilgameş perechea înseamnă, în mod evident, Enkidu. Prin Enkidu descoperă solidaritatea spirituală, componentă sublimă a prieteniei materializată retoric în forma colocvială a dialogului. Prietenia, ca formă de solidaritate spirituală, va fi reîntâlnită la câteva zeci de secole după scrierea lui Ghilgameş în literatura avestică zoroastriană şi şcoala socratică.

Şi Enkidu detestă, în mod asemănător, feminitatea. Pe patul morții el o blestemă în chip oribil pe Shamhat, femeia care, umanizându-l, l-a făcut să piardă nemurirea: „Hai să-ți hărăzesc şi ție partea ta, destrăbălato, care în lume nu se va sfârşi în vecii vecilor; cu marele blestem te voi blestema pe tine, cu blestemul ce curând te va ajunge: Să-ți fie respinse potolirile mângâierilor tale, fie ca tu să te iubeşti chiar cu urmaşii tăi, să ajungi batjocura femeilor, corbul în casa ta să se spurce, să te tăvăleşti în necurățenie ca oaia, ca o cățea să te încălzeşti pe cuptorul de oale" etc. Ulterior el retractează aceste fraze dar numai constrâns de ideea că, în absența femeii Shamhat, nu ar fi fost posibilă prietenia cu Ghilgameş. Invectiva şi retractarea acesteia alcătuiesc dinamica vie a unei psihologii: „Hai, muiere destrăbălată, — consimte Enkidu — altă soartă să-ți hărăzesc: cel care te-a părăsit să se întoarcă la tine, împărații, regii, stăpânii să te îndrăgească, cel care te-a zărit să se minuneze de tine, deasupră-ți viteazul să-şi scuture pletele, cel care pleacă de la tine să-şi desfacă punga, să-ți dăruiască pietre prețioase şi aur! Noi te vom ajuta să te răzbuni pe duşmani, vatra lor se va stinge, hambarul lor va secătui" etc.

Acela care rostește frazele de mai sus este acelaşi care, auzind-o pe Ishtar cum îl blestemă pe Ghilgameş de pe zidurile Urukului, săvârşeşte un gest atât de grosolan, încât pedeapsa devine inevitabilă: Enkidu „smulse mădularul taurului ceresc (pe care cei doi eroi îl ucid — n.n.) şi îl aruncă zeiței în obraz."

Dialogurile se transformă uneori în veritabile dispute. Repetiția în dialog poate servi în atari cazuri drept mijloc de acuzare a unui personaj prin propriile sale fapte sau delațiuni. Când Ishtar se plânge de Ghilgameş părinților ei divini, este evident, din dinamica calchierilor, că nu i se acordă nici un credit moral. Trimiterea Taurului ceresc peste Uruk apare de aceea ca un hatâr pe care un

părinte, chiar şi divin, nu i-l poate refuza fiicei viclene, răsfăţate şi nedrepte. Dialogul, rearanjat grafic, poate fi citit astfel:

„Tată, Ghilgameş m-a jignit, Ghilgameş mi-a numărat toate păcatele mele şi toate mârşăviile mele.

Anu şi-a deschis gura şi rosteşte, ei, Doamnei Ishtar, aşa grăindu-i:

Nu cumva tu l-ai jignit pe regele Ghilgameş, încât Ghilgameş ţi-a numărat păcatele, toate păcatele tale şi mârşăviile tale?

Ishtar şi-a deschis gura şi rosteşte părintelui ei Anu astfel:

Tată, făureşte-mi un taur pentru ca el pe Ghilgameş să-l ucidă, se cuvine ca Ghilgameş jignirea să mi-o plătească! Iar dacă tu nu-mi vei da acest taur, voi bate la uşa Ţării-fără-întoarcere, la porţile subpământului şi le voi deschide, voi scula morţii ca să-i înfulece pe cei vii şi atunci viii vor fi mai puţini decât morţii".

O altă formă de o excepţională forţă dramatică este dialogul personajelor cu obiectele. Enkidu va dialoga cu o uşă, rezumând astfel eşecul aventurii şi rememorând evenimentele care declanşează tragedia: Enkidu „îşi ridică ochii din culcuş, stă de vorbă cu uşa... Uşă de lemn, fără noimă şi înţeles, nu este nici o judecată întrânsa! Lemn am căutat pentru tine, pe douăzeci de beru, până când am văzut cedrul înalt, şi acelui copac nu i se afla pereche pe lume. Eşti lată de şase gar, doi gar ai înălţime. Zăvorul, veriga şi deschiderea ta au doisprezece coţi în lungime. Te-am înjghebat, te-am adus, te-am împodobit la Nippur, şi de aş fi ştiut, uşă, că asta va fi răsplata, că asemenea bine vei aduce tu mie, aş fi luat toporul şi te-aş fi despicat în surcele".

Premoniţiile hotărăsc şi în textul sumerian ca viitorul să fie cunoscut dinainte de toată lumea. Înainte de a pleca în aventură, Ghilgameş va dori să-l cunoască. Spre deosebire de profeţiile *Ramayanei*, aici premoniţiile acreditează invariabil un viitor sumbru. Regina Ninsun, aflând viitorul, se lamentează astfel: „De ce mi l-ai dat pe Ghilgameş drept fiu şi în piept i-ai băgat o inimă fără astâmpăr?" Auzind ceea ce va trăi, Ghilgameş „s-a aşezat şi a plâns; pe faţa lui Ghilgameş curseră lacrimi. Purced pe un drum pe care n-am mai umblat, merg pe o cale pe care nu o cunosc. Norocos dacă fi-voi de acum înainte!" etc.

De aceea drumul lui Ghilgameş se vădeşte chiar şi din acest pasaj ca un drum al destinului. Visele cumplite tălmăcite de Enkidu nu pot opri; pot cel mult ambiţiona. Când Enkidu înţelege printr-un vis că zeii i-au hotărât moartea, Ghilgameş începe lupta împotriva hotărârii divine. Totuşi, „boala înfulecă trupul lui Enkidu" care moare împovărat de ruşinea de a muri neeroic. Iar Ghilgameş vrea să constrângă destinul să retracteze legea că „soarta omenească trece, nimic nu va rămâne pe lume". Vrea să dovedească că există ceva dincolo de pulbere şi uitare. Ce anume, nu ştie. În minte îi revine obsesiv strigătul lui Enkidu din „culcuşul de noapte, unde zăcea singuratic" cerând nemurirea.

O interesantă interpretare a lui J. van Dijk[20] pe marginea unui fragment independent, aruncă o lumină nouă asupra cuplului eroic. Ideea avansată aici este a

[20] J. van Dijk, *Le Denouement de Ghilgames au bois de cèdres selon* L. B. 2116 în Garelli (ed.) *Gilgameš et sa lègende*, Paris 1960. Vezi deasemenea referinţe în *Court Ceremonial and Marriage in the Sumerian Epic 'Gilgamesh and Huwawa'* by Bendt Alster în *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, Vol. 55, No. 1. (1992), pp. 1-8.

unui Ghilgameş căzut într-o cursă preparată de destin. Respectivul text îl prezintă pe Humbaba drept păzitorul pădurii de cedri pus acolo de zeul Enlil; în respectiva pădure îşi aveau reşedinţa chiar zeii Anunna şi Enlil, dar nimeni nu-i avertizează pe eroi de acest lucru. Literar vorbind, precizează comentatorul, această tăcere a fost intenţionată deoarece adevărul era cunoscut de toţi cititorii operei şi chiar de personajul însuşi. Odată Humbaba dezarmat în respectivul fragment, Ghilgameş este dispus să negocieze. Monstrul pădurii de cedri cere iertare, iar Ghilgameş, de o noblețe cuceritoare, afirmă că nu doreşte să ucidă un adversar dezarmat şi inofensiv. Numai „pierderea raţiunii, excesul de furie" al lui Enkidu (vizibil şi în episodul jignirii zeiţei Ishtar) duce la pieire pe Humbaba, protejatul lui Enlil. Apoi cei doi prieteni merg să-i ceară iertare lui Enlil, tocmai zeului care le decide pieirea. Acţiunea eroică şi morală se transformă deci într-o acţiune distructivă. Expediţia lui Humbaba s-a dovedit o capcană: „păcatul celor doi pentru sumerian, precizează J. van Dijk, era probabil la fel de dramatic, ca şi păcatul căsătoriei lui Oedip pentru greci".

Se mai impune să mai transcriu o observaţie şi anume că, dacă prima parte a naraţiunii se manifestă cu precădere într-o formă dialogică, odată cu moartea lui Enkidu şi a celui de al optulea capitol el devine un copleşitor bocet. Un plâns cosmic zguduie încheieturile lumii. Toate scenele vieţii comune cu Enkidu îi frig lui Ghilgameş memoria. Un imens monolog interior, frânt din când când de prezenţe ireale, certifică un fapt — existând un monolog, Ghilgameş există într-o singurătate absolută. Eroismul eroului tulburat este convertit în spaimă, iar seninătatea în disperare. El ordonă Universului să plângă: „Făgaşele lui Enkidu din pădurea de cedri să plângă pentru tine, necurmat, zi şi noapte, să te plângă bătrânii dregători din Uruk, să plângă cel ce mâna o întinde pe urmele noastre, în munţii împăduriţi să plângă steii pe care amândoi ne căţăram, ca o mamă bună să plângă în hohote pajiştea, cu seva lor chiparoşii şi cedrii printre care ne strecuram amândoi cuprinşi de mânie. Să plângă urşii, hienele, panterele şi tigrii, capricornii şi lincşii, leii şi zimbrii, cerbii şi ciutele, vitele şi fiarele câmpului, să plângă furiosul Ewleh pe al cărui mal am umblat, să plângă luminosul Eufrat din care am scos apă, să plângă bărbaţii din Uruk şi nevestele care au văzut cum am omorât noi taurul, să plângă preotul din Eredu, care ţi-a preamărit numele, să te plângă înţeleptul care, vărsând apă dinaintea zeului Ea, a înălţat numele tău, să plângă acela care ţi-a uns picioarele, să plângă acela care ţi-a dat vin, să te plângă muierea care te-a uns cu bunul ulei sfânt, să plângă cel care a intrat în iatacul de nuntă dobândindu-şi soţia după sfatul tău înţelept, fraţii să te plângă, ca nişte surori, de durere să-şi smulgă asupră-ţi părul!"

Îl plânge pe Enkidu „ca o bocitoare" tandră în timp ce, „ca unei mirese, i-a acoperit prietenului faţa, iar el, ca un vultur se tot roteşte deasupră-i, ca o leoaică ai cărei pui s-au prins în capcană..." „Cadavrul-mireasă" fixează imaginea relaţiei exacte dublate de erosul mortuar regăsită intactă la Homer în scena în care Ahile îl plânge pe Patroclu. Tentativa lui Ghilgameş de a-l imortaliza prin piatră pe Enkidu eşuează. După ce va ajunge la capătul avatarurilor sale, va trăi revelaţia că numai cuvântul îi poate acorda această şansă.

Romanul lui *Ghilgameş* comunică azi ideea că numai cuvântul sau, mai bine spus, arta cuvântului poate eterniza un destin. Cristalizate în acest spaţiu

cultural, arhitecturile romaneşti ale Vechiului şi Noului Testament vor acredita, nu întâmplător, atotputernicia cuvântului. De la cuvânt la supremaţia spiritualităţii, poetica iraniană nu va face şi ea decât să stabilească o relaţie filosofică necesară.

Privind lucrurile astfel, trebuie să înţelegem că textul scris de Ghilgameş este o formă de eternizare a lui Enkidu. Aceasta ar fi dubla nemurire cucerită de Ghilgameş. Până va străbate întregul ei sens, va trebui să rătăcească în pustiu, ca mai târziu gânditorii iranieni sau aceia ai vechiului Israel. Înfăşurat în zdrenţe sau o piele de leu, Ghilgameş poartă „în măruntaie tristeţea", urăşte viaţa, măcelăreşte leii care se hârjonesc „bucurându-se de viaţă", obsedat de spectrul pulberii. Se pare că în acest moment totul devine lut atingându-l. Semnul lutului îl urmăreşte pretutindeni iar furia de a nu i se putea sustrage îl determină să arunce totul, ostentativ, în pulbere. Chipul prietenului „care s-a făcut ţărână" îl urmăreşte dincolo de apele morţii şi de moarte. Lutul din care este alcătuită fiinţa îl însoţeşte şi el credincios ca o pecete murdară imprimată pe chip. Portretul pe care i-l face Utnapishti este al unui mort bătrân din care a mai rămas vie neliniştea: „Pentru ce ţi-au căzut obrajii, ţi s-a aplecat capul, inima ţi-e tristă, chipul îţi este veşted, neliniştea în sânul tău sălăşuieşte, semeni la faţă cu drumeţul de cale lungă, arşiţa şi frigul fruntea ţi-au ars-o, şi cauţi năluci alergând prin pustie!" Acela care nu-şi poate regăsi viaţa devine în final o pată de noroi, un „trup ferecat în noroi" de care înţelege că nu se va putea desprinde niciodată. Cuvântul doar va călători poate dincolo de pulbere comunicând idei, un mod de gândire şi de creaţie. Din prăbuşirea lumilor, singura care se salvează este arta mânuirii sale.

Dintre cele mai tulburătoare stări reflexive ale acestei arhitecturi epice, meditaţiile lui Enkidu se arată mult peste repertoriul premoniţiilor obişnuite. Capitolul al şaptelea, urmând celui mai dinamic şi mai aventuros capitol este de altfel şi o amplă meditaţie pe tema erosimului inutil declanşat de prezenţa morţii iminente. În acest moment epic de răscruce sunt enunţate temele destinului implacabil şi ale perisabilităţii. Lacrimile de pe obrajii eroilor care au învins monştrii pământului şi ai cerului, dar nu ştiu ce să facă în faţa durerii şi a morţii, blestemele lui Enkidu culminând cu bocetele lui Ghilgameş conturează abisuri psihologice tulburate profund de „legea pământului": cine cunoaşte legea pământului, se spune în *Enkidu în lumea subpământeană*, ar tot sta şi ar plânge.

Proza onirică constituie o parte deloc neglijabilă a textului epic şi aceasta deoarece visele primei părţi a textului prefigurează în esenţă sau, mai bine spus, anticipă tonul epic al secţiunii următoare. Regimul imaginii din visele primelor capitole este transferat treptat în secţiunea tulburătoarei călătorii revelată ca o introspecţie prin excelenţă.

Premoniţiile şi visele avansează lent pregătind întoarcerea completă a privirii personajului central către sine. Prima premoniţie care i se face lui Ghilgameş, apoi visele tălmăcite de mama sa pământeană, Ninsun, şi de către Enkidu pregătesc terenul dezechilibrării fiinţei eroice. Stările relevă o interioritate bogat distorsionată în contradicţie cu imaginea — tează a personajului monolit. Visând, Ghilgameş are intuiţia unei alte dimensiuni a existenţei. Visul, conchide în cele din urmă Enkidu, „îi lasă celui viu nelinişte".

Enkidu în schimb visează numai atunci când este sensibilizat de boală. Enkidu visează arătări dintre cele mai stranii cu putinţă: „Un om am zărit, tulbure

îi era chipul, semăna la față cu pasărea furtunii. Aripi de pasăre erau aripile lui, ghearele lui erau gheare de vultur. Am început să mă lupt cu el, însă el m-a învins, am încercat să mă apăr, însă el pe umerii mei a sărit, a scormonit pământul şi m-a scufundat într-însul". Această arătare care seamănă după descriere cu Sfinxul îl înfrânge pe Enkidu şi îl duce în „casa de negură, în sălaşul lui Irkalla, în casa de unde cel intrat niciodată nu iese, pe o cale pe care nu te mai poți întoarce, în casa în care cei ce locuiesc sunt lipsiți de lumină, unde hrana lor este pulberea şi mâncarea lor este lutul şi sunt îmbrăcați ca păsările, în veşmânt de aripi, şi nu văd lumina, trăind doar în beznă. Iar zăvoarele porții sunt acoperite de praf! În casa pulberii în care am intrat, am văzut regi care şi-au lăsat cununa, am văzut împărați purtători de cunună care au stăpânit altădată pământul".

Visul lui Enkidu aruncă în banal tot ceea ce va descoperi Ghilgameş. În acest pasaj găsim de altfel teme care vor face carieră: lupta omului cu Sfinxul şi *fortuna labilis* a Ecclesiastului.

În năzuința de a se sustrage legii lutului, Ghilgameş visează desprinderea de condiția umană. Călătoria sa metafizică apare ca o formă de înstrăinare pe care au cunoscut-o toate personalitățile de excepție atunci când au intenționat să depăşească limitele omenescului.

De obicei căutarea lor triumfală a însemnat un eşec fertil pentru specie. Fiecare a înțeles ceva mai mult, deşi nimeni nu a aflat cu nimic mai mult decât ceea ce ştia în clipa plecării. Oboseala drumului, sentimentul amar al irosirii au produs însă o remarcabilă înnobilare. Ei au învățat să prețuiască ceea ce disprețuiseră sau ignoraseră. În cazul lui Ghilgameş, zeița detestată şi zidurile prozaice ale Urukului capătă un alt sens. Pentru a-l comunica lumii, creatorul l-a psihanalizat pe erou, romancierul Ghilgameş pe personajul Ghilgameş. Artistul creator — scria într-un roman Henry Miller — are ceva comun cu eroul, în sensul jertfei şi neîntreruptei experiențe pentru a forța enigmatica înfățişare a vieții. În arhitectura epică fabuloasă a „*Celui care a văzut totul până la capătul lumii, a cunoscut mările, toți munții i-a străbătut, pe duşmani i-a înfrânt, cu prietenul său împreună a cunoscut înțelepciunea*" artistul şi personajul au provocat încă din zorii civilizației umane această mare enigmă pentru a se lăsa descifrată.

FANTASTICUL CĂLĂTORIEI NEÎNTRERUPTE

În toate marile simboluri culturale ale străvechii civilizaţii egiptene stă înscris un mod paroxistic de revendicare a eternităţii. Întreaga creativitate a unui popor inteligent şi senzual, despre care s-a spus că îi plăcea şi ştia să-şi trăiască viaţa, o găsim îngheţată în forme arhitectonice sau plastice impersonale, supravegheate de o dogmă excesiv de rigidă. Iar dogma Egiptului faraonic, care a produs un mod de gândire şi estetic faraonic, nu era interesată decât de eternitate, de o eternitate care a determinat o dedublare, pusă de exegeţi la originea acelei profunzimi a sufletului egiptean din care s-au hrănit şi ficţiunile sale.

Dacă pentru arhitecturile epice ale poeticii vedice timpul şi spaţiul erau, în ceea ce priveşte raportarea la real, funcţii indiferente, iar pentru arhitectura epică sumeriană spaţialitatea constituia reperul ei central, epica veche egipteană poate fi considerată expresia unei civilizaţii culturale care a trăit prin excelenţă cu obsesia timpului.

Pe cât de îndepărtată, de ermetică şi stranie pare arhitectura egipteană, pe atât de apropiate ne sunt produsele epice ale Egiptului faraonic. Toate laolaltă au obsedat din belşug atât Grecia şi Roma antică[1] cât şi Renaşterea[2]. Absorbită să exprime neliniştea fiinţei dinaintea timpului, proza egipteană a ştiut să confere o plasticitate remarcabilă evenimentelor acesteia. Existenţa, privită în dimensiunea ei temporală infinită, nu putea fi altceva — tradusă în planul artei epice — decât o invariabilă şi neîntreruptă călătorie alimentată de o eternă stare de criză în care spaţiile reale se suprapuneau până la confuzie peste cele magice şi imaginare. Din scurtcircuitatea reperelor spaţiale s-a născut treptat şi acaparator fantasticul. Toate datele civilizaţiei şi sensibilităţii nu puteau duce decât spre acest stil al ficţiunii, apropiat de literatura vedică prin plonjarea permanentă în fantezia exuberantă dar amintind uneori, prin rigoarea împinsă până la schematism a construcţiei epice, de poetica discursului sumerian.

Piramidele, prezenţa lor solitară în deşert, bogăţiile fabuloase destinate să însoţească eternitatea acreditau speranţa că ceea ce protejau ar fi avut şansa să reziste cât şi timpul. Fără acest imens orgoliu al supravieţuirii nelimitate nici piramidele şi nici mumiile nu şi-ar fi avut probabil o raţiune. Mitologia, prin mitul eternei renaşteri a lui Osiris, se găseşte la rândul ei implicată în tot acest scenariu unde a avut rolul de a afirma ideea perenităţii formelor vieţii inteligente şi a morţii ca transmutaţie spirituală. Înfăşurate în linţolii scumpe, foiţe de aur,

---

[1] Vezi Christian Froidefond, *Le Mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homère à Aristote*, Faculté des Lettres, 1971.

[2] Vezi Karl H. Dannenfeldt, *Egypt and Egyptian Antiquities in the Renaissance* în *Studies in the Renaissance*, Vol. 6. (1959), pp. 7-27."Pliny's Historia naturalis, with his description of Egypt and its pyramids, was printed as early as 1469. The History of Ammianus Marcellinus, containing information on the obelisks of Rome, was published at Rome in 1474. The *Metamorphoses* of Apuleius, with its account of the late form of Egyptian mystery religion, appeared in Rome in 1469 and numerous vernacular translations in the sixteenth century."

pietre rare, bandaje din pânze fine, răşini şi uleiuri minerale, mumiile au fost râvnite de timpuriu de profanatorii avizi să se aleagă cu ceva din splendoarea unui concept „lucrat în aur".

În spațiul de civilizație egiptean, piramida, mumia şi labirintul nu erau de altfel decât trei elemente destinate să înlesnească cât mai eficient marea călătorie. Cu o funcție pur spirituală, ele alcătuiau o trinitate obiectuală menită să traducă în forme materiale cele mai prețioase raționamente logice ale gândirii egiptene. Amenemhet al III-lea a construit, cu acest scop, un labirint cu trei mii de camere descris de Herodot şi Strabon, pentru a sugera, prin piatră şi arhitectură, probabil conceptul de călătorie infinită. Mormântul „faraonului nostalgic" descoperit de Gustave Jéquier nu este şi el decât o construcție subpământeană formată din o sută cincizeci de metri de galerii executate din materiale magnifice cu o asemenea perfecțiune, încât amintesc de lipsa de cusur a piramidei lui Keops şi care par echivalentul în piatră al singurătății.

„Un labirint — scria Borges — este o casă făcută pentru ca oamenii să rătăcească în ea; arhitectura lui, bogată în simetrii, este subordonată acestui scop." Imaginat de Borges într-o proză fantastică drept revers oribil şi ilogic al magnificului Oraş al Nemuritorilor menit să ascundă, cu alte cuvinte, drumul spre cuprinderea absolută a universului, labirintul ar fi parodia fericirii şi a ideii de cunoaştere. Un mod de deturnare de la revelarea ideii şi adevărului condiției umane. Considerat însă o formă de cuprindere a unui adevăr, el nu ar semnifica decât o conştientă demistificare pusă la cale de deținătorii adevărului, un drum al minciunii şi al iluziei.

Obsesie a Egiptului antic care trăieşte nostalgia eternității absolute, labirintul poate fi privit ca o emblemă a marilor sale iluzii transcedentale, o formă a formidabilei speranțe[3] în stare să ridice timp de milenii piramide gigantice irosind energii uriaşe. Este aproape incredibil că o civilizație neîntreruptă mai bine de cinci mii de ani nu a putut păşi, în domeniul speculativ, mai departe de scenariul călătoriei transcedentale, în ciuda dotării sale spirituale de excepție. Privind-o din timpul nostru, lumea veche egipteană pare de aceea victima unei viclene deturnări de la ceea ce ar fi îndrumat-o propriul ei geniu nativ, constructiv, iscoditor şi îndrăzneț.

Pe fațadele templelor, în piramide şi labirinturi, pe bandajele mumiilor, podoabele poate cele mai de preț sunt hieroglifele. În Egipt totul poartă o inscripție; începând cu templul şi până la cel mai umil obiect vin spre noi mesaje

[3] C. J. Bleeker, *The Pattern of the Ancient Egyptian Culture*. *Numen*, Vol. 11, Fasc. 1. (Jan., 1964), pp. 75-82. Optimismul şi încrederea în lume, în ordinea ei sunt esențiale pentru civilizația antică egipteană ca şi pentru omul ei curajos care crede în triumful adevărului şi dreptății: "The knowledge of the cultures of antiquity is highly clarifying. Against this background one sees more clearly the significance of Greek philosophic thinking, which ultimately gave rise to modern dynamic culture and also the value of the religious truth which is contained in the so called higher religions i.e. Buddhism, Judaism, Christianity and Islam. An analysis of cultures should finally yield some synthetic ideas. They could be the following: for the construction of the future culture three elements are needed: i) the inventive thinking, the heritage of the Greeks. 2) the inspiration evoked by the truth which the great religions gave humanity. 3) the optimism and the confidence in world order, which characterized the ancient Egyptian culture. The future belongs to the courageous, to those who believe in the triumph of truth and justice."

destinate şi ele eternei călătorii temporale.[4] Frumoase, hieroglifele concurează pictura. Prin cantitate pot fi considerate veritabile cărți sculptate migălos în piatră. Despre inscripțiile heroglifice de pe templul din Edfu se spunea, de pildă, că dacă cineva ar vrea să le descifreze şi ar scrie de dimineața până seara, ar avea nevoie de douăzeci de ani ca să le isprăvească. Pentru vechii egipteni cuvântul, verbul erau atotputernice deoarece conțineau latent puteri magice. O formulă scrisă echivala cu o imensă forță spirituală.[5] Ceea ce, pentru configurația epicului, a formelor romaneşti va avea consecințe importante.

Toată literatura egipteană respiră, în plus, prin magic. Scenariul călătoriei fiind tema centrală a trăirii spirituale, era imposibil ca el să nu-l contamineze şi pe acela al artei. De aceea pentru a căpăta un sens înalt, viața a fost ataşată, ca un prolog, la scenariul călătoriei în eternitate a sufletului. Călătoria eternă se pregătea, cu alte cuvinte, din timpul vieții prin simulacre aventuroase. Viața nu putea fi decât un fragment al eternului avatar, o călătorie care o prefigura în mic pe aceea eternă (motiv care va influența proza romantică europeană). În planul creației artistice putem afirma că aproape tot ce s-a păstrat din literatura Egiptului faraonic respectă acest cadru, fie că este vorba de texte magice, autobiografice, istorice, narațiuni fantastice sau povestiri cu o evidentă structură epică sofisticată. Temele invariabile ale prozei egiptene, regăsite cu o mereu sporită consecvență, sunt *migrația* în spațiu a personajelor şi *încadrarea unei aventuri fictive într-un timp plauzibil* irealizat pe parcurs.

Timpul precizat epic — fragment al celuilalt timp nelimitat care apasă covârşitor peste prezentul narațiunii — este de regulă acela al domniei unui faraon (persoană istorică echivalentă cu istoria) sau eternitatea însăşi, ca în

---

[4] John Baines, *Literacy and Ancient Egyptian Society*, *Man*, New Series, Vol. 18, No. 3. (Sep., 1983), pp. 572-599. Autorul glosează pe marginea scrisului şi elaborării textuale legate de trecut, magic, lege, precum şi a eşecului scrisului egiptean de a susține schimbarea şi de a se perpetua dincolo de antichitatea greacă şi romană; "From its first occurrence around 3000 B.C., writing was integral to the self-definition of Egyptian culture, especially in terms of display where it was part of a system of pictorial representation. By 2600 continuous texts were produced and any linguistic matter could be written; new genres of text appeared in stages, literary texts in the Middle Kingdom and some additional types in the New Kingdom. Very few people were literate, all of them officials of state; schooling was limited. The main script types, hieroglyphic, hieratic and demotic, have different, complementary functions. The entire system survived into late Roman times alongside the more widespread Greek. Writing can be related to textual elaboration, to the sense of the past, magic and law, and perhaps to social change and stability but not as an overriding explanatory factor. Thus writing cannot explain the failure of radical change in Egypt or its success in Greece. The potential of writing is realized in stages over millennia."

[5] Ellen Russell Emerson, *The Book of the Dead and Rain Ceremonials* în *American Anthropologist*, Vol. 7, No. 3. (Jul., 1894), pp. 233-259. Autoarea vorbeşte despre forța magică cu care erau investite hieroglifele şi scrisul în general în civilizația egipteană: "Among the Egyptians, as among our red races, supernatural power was sought through talismanic formula; pictures were imbued with magic influences, while the language of the ritual, written in hieroglyphics, contained a psychic force like that which the Indian priest attributed to his mnemonics, for the figures used, whether pictographic or hieroglyphic, were a living expression, the significance of which was vital to the well-being of man… In that famous scene representing the judgment of the soul, in the *Book of the Dead*, Thoth is represented in the act of writing the sentence that seals the fate of the deceased, in which office he is both a god of letters and the Lord of Truth; these attributes are indicated by a writing tablet and the feather, that badge of truth ascribed to him as to all gods of light in the Egyptian pantheon."

Cartea morților. Dacă *încadrarea* este de obicei exactă (procedeu prin care este prezentată drept credibilă o acțiune fantastică), *migrația* nu ține cont de geografia reală. Spațiile sunt diverse; exotice, fabuloase, magice şi reale. Trecerile sunt fireşti şi au loc de obicei printr-o dezangajare tipică sufletului etern care nu suportă capcana unei geografii limitate. De aici nu va fi decât un pas până la negarea posibilității de existență a morții (a inexistenței absolute). Gândirea speculativă a egipteanului procedează exact invers față de aceea a gânditorului sumerian. Timpul ființei fiind din această perspectivă practic nelimitat, spațiul va fi în cele din urmă şi el străin de orice limite.

Literatura epică a înflorit în Egipt alături de cântece şi imuri omagiale, alături de poezia de dragoste şi poezia magică. *Textele piramidelor* şi *Textele sarcofagelor* dau dimensiunea extraordinarei proliferări a magiei în viața civilizației egiptene. Crearea lumii pare şi ea un act exclusiv magic, după cum reiese din *Papirusurile magice de la Torino* (sec. XVII î.e.n.), unde este transcrisă o „Formulă pentru zeul care a devenit zeu creându-se pe el însuşi, care a creat cerul, pământul, văzduhul, focul, oamenii, animalele, turmele, reptilele, păsările, peştii şi care este rege peste zei şi peste oameni şi a cărui viață ține mai multe veşnicii, care nu are vârstă, care are nenumărate nume, pe care nici zeii nu le cunosc, nici cei de dincolo”[6].

Pentru magicienii egipteni a afla numele ascuns al unui zeu şi a-l rosti echivala cu dobândirea unui ascendent asupra acelui zeu. Odată acest lucru înfăptuit, zei şi demoni sunt puşi la treabă: ei vor acorda privilegii sau vor transfera asupra omului o parte din puterea lor de a fi ubicui şi proteici, de a parcurge în toate sensurile timpurile şi spațiile posibile. Fenomenul magiei transpus în plan epic echivalează aici cu unele procedee ale romanului modern. Un exemplu în acest sens este efectul obținut de autorul *Povestirilor lui Setne* prin introducerea în narațiune, până la un punct, a unui narator care este, după cum vom afla pe parcurs din propria sa relatare, mort de mult.

Modelul epic celebru al literaturii egiptene, model la care se raportează majoritatea textelor vechi egiptene, este, fără îndoială, aşa cum ne-a parvenit prin vremi, *Cartea morților*. Scenariu impresionant al călătoriei metafizice a sufletului, acesta se înfățişează ca o suită de discursuri rostite de diverse personaje înaintea grotei funerare şi a zeilor cu scopul de a se înlesni regenerarea celui mort şi accesul său la Maat (adevărul), la identificarea cu Ra sau Osiris.[7]

---

[6] Ion Acsan, Ion Larian-Postolache, *Poezia Egiptului faraonic*, Editura Univers, 1974.

[7] Louis V. Žabkar, *Some Observations on T. G. Allen's Edition of the Book of the Dead* În *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 24, No. 1/2. (Jan. - Apr., 1965), pp. 75-87. Autorul discută despre corporalitatea sufletului în cultura şi gândirea egipteană şi compară acest aspect cu concepțiile despre suflet dezvoltate de Grecia antică, cu reverberații, după cum vom vedea în capitolele următoare ale acestei cărți, până în Renaştere: “The manifestations, modes, or forms of existence in which the deceased appears or lives in his afterlife are not his “souls,”“exterior souls,” or “multiple souls or spirits” in any of the connotations associated with these words by the Greek, late Judaic, or Christian philosophical and religious traditions. As we learn from the mortuary texts, these modes of existence represent the man himself who continues to live not as a disembodied spirit but as a physical corporeality in full possession of all his physical functions. Perhaps we can describe these manifestations as “multiple personalities” or even better, “multiple impersonations.” The words “spirit” or “soul” introduce into the Egyptian world of ideas a concept which is alien to it; no wonder

Scris la persoana întâi, acest veritabil roman poematic narează aventura unui personaj generic relatată de el însuşi. Personajul abstracţiune „N" poate fi *eu*, cel ce citeşte şi se angajează efectiv gândindu-se la călătoria posibilă a sufletului său în eternitate, şi *el*, cel care citeşte pentru ipoteticul *eu-tu*. În clipa lecturii se operează automat substituirea lui „N" impersonal şi prototipic, ca în literatura expresionistă, printr-o proiecţie sau identificare pe care textul contează de la bun început prin indicaţiile de lectură. În acest mod se stabileşte şi timpul concret al călătoriei epice; timpul epic devine o funcţie a lecturii.

Cu alte cuvinte, timpul epic real se naşte din complicitatea celui ce a scris cu cititorul, complicitatea instaurată independent de celelalte personaje ale textului. Dacă timpul nu este fixat în naraţiune, el există însă ca o latenţă activată oricând acest text va fi citit de un lector fermecat de frumuseţea lui incomparabilă sau timorat de conţinutul lui magic. Poate că în nici o altă împrejurare ideea că opera literară nu fiinţează decât în actul emoţional participativ al lecturii nu este mai adevărată şi mai vie ca aici. Compoziţional, autorul prezumtiv al *Cărţii morţilor*, acela care a creat o arhitectură epică dintr-o suită de formule magice şi ceremonialuri religioase, a scontat pe acest efect. L-a ajutat probabil în acest sens şi concepţia lumii sale despre cuvinte — realităţi moarte care nu se animă şi nu-şi dovedesc forţă estetică (pentru că adevărata magie a frumosului este aici) decât atunci când sunt rostite, citite, deci în actul lecturii.

Dacă spaţiul epic al acestui scenariu romanesc este impersonal şi neinteresat (o grotă, un mormânt, o barcă, locul nedefinit din cer sau sub pământ unde stau zeii), timpul în schimb este surprinzător de elastic şi de concret, deoarece el este timpul emoţiei estetice, al gândirii sensibile. Citind *Cartea morţilor* „ne jucăm" de fapt cu lux de amănunte propria extincţie simţind o sfâşietoare rupere de existenţă. Trăim şi timpul în care practic nu vom mai fi; participăm în viitor suferind în prezent. Procedeele retorice esenţiale ale epicii egiptene scontează cu precădere pe o emoţie esenţială de acest gen, temporalizată. Alături de personajele N, preotul-sameref, preotul-iunmutef — eul lectorului -, în roman îşi fac apariţia şi prezenţele mute şi atemporale dinaintea cărora primii îşi rostesc discursul (Osiris, Clanul Zeilor, Marele Zeu, Cei 42 Zei, Ra etc.). Ultimii sunt complet absenţi din discursul epic. Deoarece personajele care se manifestă verbal doresc acceptarea lui N de către categoria sus-amintită printr-un şir de implorări şi rugăminţi destinate să-l dezvinovăţească pe acesta de

---

then that the reader is often exposed to serious difficulties of interpretation even when the text is grammatically understood. The fact that the medieval Christian iconography sometimes represented the soul of the deceased in the form of a baby or a child does not have any bearing upon this statement. These medieval representations express popularly conceived ideas, not theological explanations of official circles. The same can be said of references to the soul leaving the body as described in some Greek sources. Thus, e.g., Diogenes Laertius of the third century AD, writing on Pythagorean doctrine says: "When the soul is cast out (of the body) it wanders in the air over the earth in the likeness of the body" (see F. M. Cornford Greek Religious Thought, p. 68). This description again brings to mind "the soul-bird" hovering over the dying Procris, with the head of the bird represented in the likeness of Procris, as painted on an amphora in the British Museum. Such archaic notions—probably very old and common to other ancient religions—remained outside the main stream of Greek ideas of the soul. In any case, they show a vague resemblance to the Egyptian concept ... pertaining more to its external appearance that to its meaning and function."

acte reprobabile presupuse, discursul epic lasă să se întrevadă un act anterior al erorii şi acuzării la nivelul întregii umanităţi, o vină generică şi abstractă reîntâlnită mai târziu în relaţia dintre personaje şi divinitate din textele *Vechiului Testament*. Dezvinovăţirea lui N printr-o confesiune dramatică şi tulburătoare este în orice caz mai sugestivă în plan narativ decât intervenţia unor personaje acuzatoare.

Un alt efect demn de reţinut este dubla identificare a personajului generic atât cu lectorul ipotetic trăind într-o temporalitate reală, cât, de la un anumit moment, şi cu Osiris, Ra etc., prezenţe proiectate într-un timp infinit. *Eul* celui ce citeşte solidar în actul lecturii cu N, se contopeşte şi cu eternitatea lui Osiris. Citind *Cartea morţilor*, lectorul prezumtiv trăieşte simultan prezentul la un mod dramatic, dar încearcă şi senzaţia eternităţii: „... eu acum sunt nasul prin care Marele Stăpân respiră, el care face astăzi să trăiască oricare om, în ziua sfântă când se umple ochiul în cea din urmă zi din anotimpul celor două luni de iarnă...", „Eu vin" (la voi, spre voi, la tine), „am venit", „vreau să te văd", „priveşte-mă", „eu vă cunosc", „iată-mă-s" sunt formulele cele mai rulate de personajul în căutarea veşniciei: „Am scormonit tot cerul — spune el — orizontul cu brazde adânci l-am răsturnat săpându-l, am străbătut în lung şi-n lat tot pământul lăsându-mă de-a pururi cucerit de tot ce mi-au lăsat prea fericiţii mei strămoşi; căci eu sunt, numai eu acela, ce vin într-adevăr învăluit jur împrejur cu magice formule. Cu gura mea am încercat mâncăruri şi apoi le-am scos din mine afară căci eu cu adevărat sunt zeul stăpân peste Duat. Acestea iată, mie mi-au fost date, pentru a gusta în tihnă fericirea..."[8]

Călătoria nu se va finaliza însă vreodată deoarece identificarea cu Ra semnifică practic transgresare infinită. Apoteoza înseamnă călătorie în marea barcă a lui Ra şi trecerea prin cercuri de flăcări: „O, flacăra aceasta care arde jur împrejurul lui Ra; ea care adună mănunchi în jurul soarelui lumina, astfel că însuşi uraganul blând îngenunchează în faţa bărcii condusă de Ra, ea lucind în ceruri străluceşte; iată-mă, astăzi am venit la tine... Priveşte-mă trecând, în al tău nume, prin câmpul fericirilor, eu, Ra, eu zeul mult mai mare decât tine sunt acela care are în seama lui pe acei zei din clanul celor nouă şi cărora le împart mâncare".

Călătoria metafizică este de la un punct şi o călătorie fantastică deoarece lectura acestui text odinioară sacru este profund neliniştitoare. Sub aparenţa firescului au loc o mulţime de întâmplări incontrolabile. O mumie povesteşte despre senzaţia sublimă a trupului golit de organe înfăşurat în bandaje şi bandelete sacre, despre modul în care a renunţat la tot ce aparţinuse pământului şi despre dorinţa de a se absolvi de realul pământean pentru a pătrunde în lumea morţilor unde se poate bucura de privilegiul contemplării eterne... „Eu — spune

[8] Citatele din *Cartea morţilor* provin din ediţia sus-amintită a lui Ion Acsan, Ion Larian-Postolache, *Poezia Egiptului faraonic*. Am consultat deasemenea *The Book of the dead : the hieroglyphic transcript of the Papyrus of Ani.* The translation into English and an introduction by E.A. Wallis Budge, Carol Pub. Group, 1994, c1960; *Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique*, Traduction avec introduction, notices et commentaire par Gustave Lefebvre, A. Maisonneuve, 1988; *The literature of ancient Egypt : an anthology of stories, instructions, stelae, autobiographies, and poetry.* Edited and with an introduction by William Kelly Simpson, with translations by Robert K. Ritner, American University in Cairo Press, 2003.

„N" — în veci de veci am să pot să văd şi discul soarelui fierbinte şi apoi la fel, în orice noapte, luna." O formulă magică îl va ajuta apoi să-şi recapete inima şi conştiinţa de esenţă eternă şi divină. Mumia revine la o nouă viaţă: „ Inima mea — rosteşte „N" — tot a mea va rămâne şi acolo... Mi s-a dat înapoi conştiinţa datorită inimii mele; ascult iarăşi bătăile inimii mele şi braţele din nou mă ascultă, picioarele mele de asemeni, şi oricând pot fără teamă să împlinesc orice-mi doreşte Ka; niciodată nu va rămâne zălog al meu suflet şi nici trupul nu-l vor reţine captiv la Marile porţi de apus ale împărăţiei morţilor".

Împărăţia morţilor nu este şi ea, prin urmare, decât un moment de tranziţie căci, identificându-se cu Ra, cu lumina solară, noua întrupare îşi va continua avatarul ca lumină însăşi, într-adevăr o ameţitoare călătorie teoretizată parcă de concepţiile cosmologice ale secolului douăzeci şi unu. Pentru tipul vedic tentativa spirituală a egipteanului ar fi părut, să recunoaştem, o vanitate absurdă, o încercare aberantă de a trece iluziile în absolut, deci de a absolutiza ca fapt existenţial iluzia, şi deci echivalentă cu instalarea concretului în spirit. Spiritualizarea la care recurge egipteanul i s-ar fi înfăţişat ca un act mecanic (mumificare) însoţit de unul uniformizator (formulele generale ale abjurării) şi nu un efort personal de înnobilare a eului printr-un act de asceză (meditaţia prin care s-ar sustrage fatalităţii karmei şi iluziei).

Literatura ulterioară a civilizaţiei faraonice, fructificând scenariul epic al *Cărţii Morţilor*, a dizolvat sentimentul de groază în umor la care a adăugat doze variabile de ironie. Autorii au intuit că tensiunea creată în *Cartea Morţilor* rămâne, la urma urmelor, nu numai inimitabilă, dar nici recomandabilă pe spaţii mari. Acest gen de fantastic psihologic va fi întâlnit totuşi în proze foarte vechi, dependente mult încă de model, cum este *Povestea lui Sinuhet*[9] scrisă probabil la începutul mileniului doi înaintea erei noastre.

---

[9] John L. Foster, *Sinuhe: The Ancient Egyptian Genre of Narrative Verse*, *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 39, No. 2. (Apr., 1980), pp. 89-117. O consideră o piesă centrală a literaturii vechi egiptene, scrisă în aşa numitul vers narativ. Foster face distincţia dintre versul liric, didactic şi narativ. „The Tale of Sinuhe is composed in verse and thus constitutes an elegant example of the ancient Egyptian genre of narrative verse, this attribution being made persuasive by means of the structural similarity between this tale and examples of lyric and didactic verse (the Hymn to the Nile and the Maxims of Ptahhotep) as well as its structural difference from Khnumhotep's Biography. Secondly, I think some first, tentative steps have been taken to describe the difference between ancient Egyptian literary verse and literary ("commemorative" or inscriptional) prose— these distinctions, at the moment, centering upon differences of clause patternings and the presence or absence of periodicity in the clauses. Third, there is material to begin studying ancient Egyptian "genre theory"—the distinctions among, for example, lyric, didactic, and narrative verse (to name the three exhibits used here), all of which use the structural device of the thought couplet but at the same time vary rather widely in the range of grammatical formulas characteristically making up their clauses, seem to use slightly different sets of particles, and also vary in the degree to which additional parallellisms of vocabulary, rhetoric, and thought are used. A fourth point is proof of a still wider employment of the thought couplet: with the addition of Sinuhe to the list, there are three examples of three major literary works in three fundamental and extensively represented genres of Egyptian literature, all found to be in verse and structured by the thought couplet. Thus, a fifth point, there is rather extensive evidence supporting the claim that a common verse style underlay the literature of ancient Egypt, this evidence deriving from certain major texts where verse points positioned by scribes in antiquity control the conclusions drawn regarding structure and style."

„Nobilul prinț şi comandant, vistiernicul regelui şi curtean de frunte, supraveghetorul şi guvernatorul pământurilor faraonilor în țara asiaticilor rătăcitori, cel binecuvântat de rege şi îndrăgit de dânsul. Însoțitorul său Sinuhet", ale cărui ranguri vorbesc de la sine despre cineva care întruneşte toate garanțiile morale, om politic şi persoană importantă în administrația regală, relatează într-o uimitoare confesiune eliberată de scrupulele prozatorului sumero-babilonian strania întâmplare care i-a marcat definitiv existența.

Aflăm astfel că Sinuhet îl întovărăşea pe prințul Sesostris într-o expediție militară victorioasă când un sol îl vesteşte pe prinț de moartea tatălui său, faraonul Amenemhat I. Sesostris, succesorul de drept la tron, pleacă în cea mai mare grabă dar şi în cel mai mare secret din tabără. Iată însă că alți soli vin să-i înştiințeze şi pe ceilalți prinți despre tragicul eveniment. Întâmplător, Sinuhet se află foarte aproape de unul dintre aceştia; el îl aude vorbind despre intenția de a smulge fratelui mai mare puterea. În acest moment, cu puternicul nobil Sinuhet se întâmplă un lucru absolut inexplicabil: „Inima mea se tulbură, brațele îmi căzură pe lângă trup, un clănțănit puternic îmi cuprinse mădularele. Dintr-un salt mă depărtai pentru a găsi un ascunziş; m-am aşezat între două tufişuri spre a sta departe de oricine ar fi trecut pe drum. Apoi m-am îndreptat spre miazăzi, dar nu-mi pusesem în gând să mă duc la curtea şi la palatul regal, căci îmi făceam socoteala că vor avea loc lupte şi bătălii şi credeam că nu voi mai fi în stare să trăiesc după aceste nenorociri..."[10]

În Sinuhet se instalează groaza. În loc să-l înştiințeze de complot şi să se gândească la apărarea protectorului său, sau la influențarea armatei în acest sens, Sinuhet o rupe pur şi simplu la fugă. El fuge şi de teama ca Sesostris să nu afle de criza sa de laşitate, dar fuge şi de sabia prințului rival care l-ar fi ucis dacă ar fi descoperit că Sinuhet îi cunoaşte taina. Nimic însă concret nu l-ar îndemna pe Sinuhet să trăiască un moment de o asemenea laşitate. Cu toate acestea omul aflat în culmea onorurilor, care mergea tihnit pe o cărare în amurg, îşi schimbă brusc existența. Fără ca vreo explicație logică să-i poată motiva actele, Sinuhet aleargă în mod irațional, cu gândirea blocată, fără să ştie măcar unde vrea să ajungă. În ambianța epică inițială evocată realist, se produce o fisură. Cadrul epic real bine precizat se distorsionează cu o repeziciune incredibilă. Sinuhet străbate distanțele nebuneşte; doarme sub cerul liber, ocoleşte cetățile, cu o barcă furată plutește pe Nil, ajunge la o fortăreață de graniță din deşert. Iese din Egipt pe furiş şi, prin deşert, îşi continuă mai departe fuga. Este pe punctul de a muri de sete, dar nişte asiatici rătăcitori îl salvează. Unul dintre aceştia, care fusese în Egipt, îl recunoaşte şi îl ajută să se întremeze. Sinuhet fuge apoi mai departe dintr-o țară în alta. Din Petni la Kemwer, din Kedem, la Byblos şi înapoi la Kedem, unde stă un an şi jumătate, el străbate țările şi cetățile coastei siro-palestiniene. Este luat de regele țării Retenu ca sfetnic după ce furnizează o relatare mincinoasă despre fuga sa. Se ştia cine este şi fostele ranguri îl ajută să obțină aici altele. În Retenu se însoară, are copii, îşi întemeiază o altă familie, luptă, cucereşte, face ordine în bandele de tâlhari, ajunge un om de seamă. Şi la fel de brusc reapare, de astă dată, obsesia Egiptului.

[10] Constantin Daniel şi Ion Acsan, *Faraonul Keops şi vrăjitorii*. Povestirile Egiptului antic, Editura Minerva, 1977.

Sinuhet face în aşa fel ca faraonul Sesostris, instalat încă de la fuga sa pe tron, să afle de soarta lui şi să-l cheme. Îşi abandonează iar familia, rangul, averile. Fuge în Egipt unde i se pregătesc, în semn de mare cinste, piramida, sicriul şi tot ceea ce pretinde marea călătorie. Apoi se visează murind fericit, trecând din mica aventură a vieţii, executată cu virtuozitate în aceea eternă.[11] În confortul egiptean — mărturiseşte Sinuhet proiectându-se încă de viu cu voluptate în imaginea mumiei sale -, „urmele anilor au dispărut de pe chipul meu, răzându-mă. Părul mi-a fost pieptănat, insectele au rămas în deşert şi hainele soioase, nomazilor. Îmbrăcat acum în pânza fină de in, uns cu ulei pur şi întins pe un pat, am lăsat nisipul celor ce locuiesc acolo, şi uleiul de lemn celor ce se ung cu el... Mi s-a construit o piramidă de piatră în mijlocul celorlalte. Mai marele sculptorilor a luat în primire terenul care mi se rezervase,mai marele desenatorilor desenă, maistrul sculptor sculptă, supraveghetorii lucrărilor funerare au avut grijă de toate. Toate obiectele care se pun de obicei în morminte au fost dispuse şi într-al meu... Mi s-a făcut o statuie placată cu aur, cu o fustiţă de aur fin, din ordinul majestăţii sale. Pentru nici un alt om nu s-a făcut atât, şi eu m-am bucurat de favorurile regelui până la moarte".

Sinuhet parcurge o geografie reală dar fabuloasă pentru timpul său. Cu micile halte, viaţa sa nu este la urma urmei decât o neîntreruptă călătorie. Trecerea din spaţiul real al vieţii cotidiene în acela incomensurabil al deplasării consemnând totodată o criză de destin declanşează fantasticul. Timpul real în care personajul se mişcă este de fapt acela care însumează timpul vieţii şi al existenţei infinite. Ce poate fi altceva piramida dacă nu un port în care personajul va lua o corabie pentru eternitate? În afara deplasării, viaţa sa nu posedă o altă istorie. Iar istoria vieţii îşi are ca moment crucial apariţia şocului, a fisurii în real, aceea care declanşează viteza şi succesiunea. Groaza fantastică este punctul de plecare al adevăratei trăiri, momentul care pregăteşte ruptura şi intuirea sensului suprem al existenţei. De aceea textul egiptean are şi virtuţi de parabolă. Prin modul discret şi inefabil în care groaza se insinuează în real, *Povestea lui Sinuhet* aduce cu *Femeia uriaşă* a lui Pedro A. de Alarcon unde, ca şi aici, nu se poate stabili cu certitudine dacă ceea ce provoacă neliniştea este o realitate sau o proiecţie a eului frământat de vinovăţie. Să fi fost oare Sinuhet implicat în complotul de curte care voia să decidă succesiunea la putere?

Reţinem, ca o dimensiune spirituală specifică, o particularitate a arhitecturii epice egiptene: detensionarea cu care este tratat fenomenul morţii; spre deosebire de literatura sumeriană şi aceea vedică unde moartea poate

[11] *The Tale of Sinuhe and Other Ancient Egyptian Poems, 1940-1640 B. C.* Translated by R. B. Parkinson, Clarendon Press, 1997. Autorul discută calităţile literare ale textului, încercând o definire a textelor literare egiptene numindu-le "self-conscious and concerned with self-definition and expression," fără sa fie legate de vreun context sau situaţie"bound to any context or situation." Autorul se concentrează pe "aesthetic considerations," pe procedeele de dramatizare ale vorbitorului , relaţia dintre cel care aude şi cel care vorbeste "the speaker-hearer relationship." Cel mai important atribut al literaturii egiptene ar fi ficţionalitatea "fictionality," determinând texte a caror calitate le apropie de literatura modernă. Parkinson remarcă la rândul lui pendularea naraţiunii în povestea lui Sinuhet, între un azi si un trecut." "The narrative moves from a past narrative into a present (today), as Sinuhe reflects in a dramatic monologue on his god-given good fortune. He places responsibility for both his flight and his present success on god, giving a (short-lived) sense of reconciliation" (p. 47).

produce tensiunea tragică, aici existența pare un preludiu al sărbătorii morții. Textul apoi este foarte precis structurat în 40 de părți, prezentând un pattern concentric al trecerii şi întoarcerii. Trecerea lui Sinuhet prin nararea vieții sale este marcată geografic, motivațional şi formal ca o trecere prin genuri. După cum observa Parkinson[12] stilul narativ include aşa numitul „annalistic infinitive" caracteristic inscripțiilor comemorative vechi egiptene şi o tehnică apropiată biografiei, cu folosirea prezentului în monolog, dar patternul biografiei se rupe adeseori lăsînd locul altor forme de relatare în narație. Proza oferă îm cele din urmă mai mult portretul unei voci decât un personaj. Patternul centralizat structural al narațiunii constă în prezentarea unor serii de discursuri urmate de o concluzie narativă.

Un alt text elaborat aproximativ în aceeaşi perioadă, dar îngroşând şi relativizând totodată atmosfera fantastică, este *Povestea naufragiatului în insulele lui Ka* din fabuloasa țară Punt (ultima fiind considerată a fi India) — ceea ce ar însemna în insula sufletului, deoarece Ka era şi denumirea dată de egipteni unuia dintre cele două suflete ale omului. Relatarea se naşte din dialogul unui personaj numit Însoțitorul cu un Prinț, în clipa în care o corabie acostează după o lungă călătorie într-o cetate egipteană, scopul final al voiajului.

Prințul este profund neliniştit. Călătoria sa până la hotarele de miazăzi ale țării Wawat şi de dincolo de ostrovul Senmut nu avusese succes iar de acest lucru va trebui să dea seamă în fața regelui. Deşi nu se plânge, Însoțitorul îl îmbărbătează: „Limpezi să-ți fie gândurile când vorbeşti regelui şi nu te bâlbâi când îi răspunzi. Gura omului poate să-l izbăvească, vorbele lui pot să-i aducă îngăduința şi milostivirea". Însoțitorul se grăbeşte apoi să povestească „o năpastă asemănătoare acesteia pe care am avut-o de întâmpinat eu însumi, în vreme ce mă îndreptam spre minele Măriei Sale şi pluteam în josul Mării Străverzi..." Prințul este un păgubos supraviețuitor al unui naufragiu care a adus pierderi considerabile, iar Însoțitorul accidental se oferă generos să-i sugereze un scenariu posibil pentru relatarea pe care Prințul i-o va face faraonului. Până aici totul decurge normal, cu un ton obiectiv ireproşabil. Urmează apoi întâmplarea propriu-zisă în nararea căreia autorul ei îşi propune să facă neverosimilul cât mai convingător. Însoțitorul descrie cu lux de amănunte insula pe care a fost aruncat de o furtună a Mării Străverzi. Aici, precizează el, a găsit fructe şi legume, un adevărat belşug vegetal. Fericit că a scăpat cu viață, înalță o jertfă zeilor drept mulțumire. În clipa următoare un zgomot înfiorător îl paralizează de groază. El povesteşte cum a văzut „venind un şarpe-balaur uriaş, lung de treizeci de coți şi barba sa ce măsura mai mult de doi coți. Purta pe trup o platoşă de aur, sprâncenele sale erau din pietre scumpe de lapislazuli şi înainta maiestuos". Balaurul i se adresează în limbaj omenesc: „Cine te-a adus aici, cine te-a adus, micuțule? Cine te-a adus? Dacă şovăi să-mi spui cine te-a adus în această insulă, te voi preschimba în cenuşă..." etc.

Balaurul îl ia apoi pe cel ce relatează între fălcile sale şi îl duce într-o peşteră. Aici Însoțitorul îşi povesteşte în amănunțime naufragiul. Balaurul îl

[12] R. B. Parkinson, *Poetry and culture in Middle Kingdom Egypt : a dark side to perfection,* Continuum, 2002, pp. 150 ş.u.

felicită că i s-a îngăduit accesul la insula sufletului Ka — insulă paradisiacă. Îl asigură că va recăpăta tot ce a pierdut şi că îşi va da sfârşitul numai în ţara sa pentru a fi înmormântat cu fastul necesar, semn indiscutabil de graţie divină. În continuare Balaurul îşi spune propria poveste: Cum din şaptezeci şi cinci de şerpi-balauri, o mare familie, a mai rămas doar el şi că, deşi este un mare vrăjitor, nu a putut face nimic pentru rudele sale mistuite de o stea căzută din cer. Aflăm că Balaurul este Craiul Ţării Punt, stăpânul miresmelor de oliban şi mir Kekenu, că, după ce Însoţitorul va pleca din insulă împreună cu echipajul şi corabia readuse prin magie, insula se va scufunda în apele mării.

Dialogul cu apariţia fantastică este de un realism tulburător: „Eu m-am prosternat, cu braţele încrucişate, în faţa lui. Şi el mi-a dat o încărcătură de tămâie... de colir negru, bastoane de fildeş, câini de vânătoare, maimuţe cu coadă lungă, babuini şi tot felul de produse fine şi preţioase. Am încărcat totul pe nava aceea. Apoi, când m-am prosternat ca să-i mulţumesc, mi-a spus: vei ajunge în ţara ta peste două luni, îţi vei strânge copiii la piept, vei reîntineri acolo şi vei fi îngropat acolo. Atunci m-am îndreptat spre mal, lângă navă, şi am salutat echipajul care era în ea. Pe mal i-am mulţumit stăpânului insule". Toate aceste profeţii, precizează Însoţitorul, s-au şi întâmplat. Garanţie adevărului stă el însuşi, faptul că faraonul l-a ridicat la mare cinste. „Priveşte la mine — se adresează el Prinţului — cel care am atins pământul Egiptului după ce am văzut şi am trecut prin atâtea. Ascultă-mă, deci, căci ascultarea aduce mult folos oamenilor."

Dar Prinţul răspunse:

„Nu fi şiret, prietene! Care este cel care ar da în zori apă de băut unei păsări care trebuie tăiată dimineaţa?"

Replica finală pune la un mod ironic întreaga relatare sub semnul neîncrederii[13]. Un sâmbure de îndoială totuşi persistă: faptul că ne aflăm încă pe puntea unei corăbii abia acostată — vehicul al aventurii — şi că Însoţitorul este o persoană cu un rang important la care onoarea ar putea fi mai presus de pălăvrăgeala fantastă. Cei doi sunt apoi călători care au atins în mod cert teritorii mai mult sau mai puţin cunoscute. Însoţitorul pretinde că ar fi avut privilegiul să poposească, încă în viaţă fiind, în insula vrăjită a lui Ka, acolo unde va avea acces sufletul său după moarte. Semnul că va fi absorbit de marea călătorie este că el se simte deja incapabil de fixare într-o geografie anume.

Însoţitorul străbate spaţiile într-un chip ce pare nelimitat şi care îi stă practic la dispoziţie. Momentul relatării sale coincide cu aşteptarea călătoriei eterne. Acesta însă este ultimul lucru neîmplinit din tot ceea ce i s-a promis în insula lui Ka. Autorul însuşi ne îndeamnă să-l credem pe Însoţitor. El este de la bun început un prea vrednic care nu spune vorbe fără temei. În final răspunsul obraznic al Prinţului pare al unui om fără minte, imatur sub raportul experienţei şi departe de graţie. Ideea e că aventura Prinţului nu putuse fi decât una absolut prozaică, ca şi sufletul său de altfel, iar îndemnul Însoţitorului viza înnobilarea acesteia printr-o înscenare imaginară. De aceea autorul nu l-a selectat ca narator

[13] Despre ironia intrinsecă prozei vechi egiptene, vezi recentul studiu al lui R. B. Parkinson, *Poetry and culture,* op. cit., p. 83 şi Part Three. *Readings*. Capitolul 8, *Tales*.

decât pe Însoțitor şi povestea lui — o experiență subiectivă sublimată cu artă în ficțiunea literară.

Autorul, naratorul şi cititorul trăiesc vraja fantasticului. Prințul doar pare a fi cel nedemn de a fi fermecat de frumusețea artei cuvântului, exclus din grația imaginației şi a literaturii. Criteriul verosimilului, al conformității cu realitatea, care va face carieră abia în literatura greacă, ilustrat aici prin sensibilitatea opacă şi prozaică a Prințului, nu este pentru autorul acestui text decât o dovadă de grosolănie artistică. Suspendarea lui progresivă, prin introducerea masivă în nuvele, povestiri sau romane a magiei, a înscris definitiv literatura civilizației culturale egiptene în sfera ficțiunii prin excelență. Simplificând într-un sens lucrurile, pentru a sugera mişcarea regimului imaginii şi oscilația retoricii narative putem spune că narațiunea egipteană debutează în „chip sumerian", cu o afirmare a exigenței pragmatice a conformității cu realitatea, şi sfârşeşte în chip „vedic", cu o profitabilă, pentru proză, exuberanță a fantazării. Formula narativă apare ca un hibrid viabil care îşi va crea în zonă urmaşi spirituali, de regăsit în textele biblice sau romanul alexandrin[14].

Un text celebru în acest sens, păstrat fragmentar, şi conceput în aceeaşi manieră a cadrului în cadru, a poveştii în poveste, este *Faraonul Keops şi vrăjitorii* (Povestirile papirusului Westcar), scris aproximativ în aceeaşi perioadă. Cele patru secvențe — asemeni unor capitole de roman — narează tot atâtea fapte senzaționale din vremea faraonilor Djeser, Nebka, Snefru, Keops, relatate de principii Khefren, Bauefre, Dedefhor. Personajele centrale ale întâmplărilor sunt — în primele trei — câte o Căpetenie a cititorilor faraonilor (magicieni prin excelență), iar în ultima, magicianul Djedi. În general textele vorbesc despre pildele de putere ale celor ce pot mânui formulele magice. Aluzia intertextuală determină în această proză umorul şi parodia. Au fost deasemenea identificate un motiv al îndoielii permanente, procedee de creare a suspansului şi o intenție carnavalescă[15].

Magia a fost în literatura epică a Egiptului faraonic procedeul esențial de materializare a temei sale favorite. Metamorfozele, trecerea materiei dintr-o înfățişare în alta, a ființelor dintr-o formă în alta sugerează mentalității

---

[14] Gary A. Rendsburg, *Literary Devices in the Story of the Shipwrecked Sailor* în *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 120, No. 1. (Jan. - Mar., 2000), pp. 13-23. Autorul reafirmă particularitatea naratorului omniscient din textele egiptene care înlesneşte repetiția povestirii în povestire, diferită de cea biblică:" It should be noted that the Egyptian tale provides a setting for repetition that is different from those in the biblical corpus. In the latter, typically an episode is described (often dispassionately) by an omniscient narrator, after which a particular character relates the episode to another character. For example, after the narrator describes the dramatic scene between Joseph and Potiphar's wife in Gen 39:11—12, the reader is treated to two retellings by the latter: first her report to the servants of the house in vv. 14—15 and then her report to her husband in vv. 17—18. Similarly, Pharaoh has his dreams (Gen 41:1—7) which he then relates to Joseph (vv. 17—24). In a variation of the technique, the narrator describes the death of Saul (1 Samuel 31), after which the reader hears a very different report from a character who may or may not have been present at the event, namely, the Amalekite who informs David of Saul's death in 2 Samuel 1. By contrast, in ShS, the entire story is told by the Sailor to the Commanding Officer, who hears the Sailor's "first" version as well as the "second" as told to the Snake.This repeated retelling influences the way the audience will hear the story."

[15] Parkinson, *Poetry and culture,* op. cit., pp. 182-189.

suspicioase la mistere sau transmutaţii, o beatitudine a devenirii, o translare perpetuă ca o imagine de o neliniştitoare lipsă de stabilitate a lumii. Aceasta se lasă în chip, aş spune, nesăbuit la discreţia stăpânilor peste plăsmuiri, forţe spirituale nevăzute, formule şi cărţi magice. Astfel, Principele Khefren prezintă pe Căpetenia cititorilor, Webaoner, regelui Nebka. După dovezi că posedă aptitudini excepţionale, magicianul îşi pedepseşte soţia adulteră — ca dovadă supremă a forţei sale magice — dar nu oricum ci la un mod mai mult decât spectaculos, de faţă cu faraonul însuşi, căruia îi dă cu acest prilej şi o nouă dovadă a puterilor sale. Mai întâi un crocodil de ceară făcut de Webaoner, pe care este înscris „programul de funcţionare" („Pe cel ce va veni să se scalde în iazul meu tu prinde-l şi nu-i mai da drumul"), devine crocodil adevărat care îşi îndeplineşte întocmai misiunea. În consecinţă amantul stă şapte zile pe fundul iazului, mort de-a binelea, după care cadavrul reînsufleţit este adus de crocodil la mal şi depus la picioarele asistenţei. Webaoner transformă iar crocodilul înfricoşător, care îl sperie şi pe rege, într-unul mic de ceară. Faraonului i se relatează adulterul iar acesta dă pe loc sentinţa. Crocodilul de ceară devine iar unul adevărat, mistuit definitiv în apele lacului împreună cu amantul femeii magicianului, iar femeii, arse de vie, i se aruncă cenuşa în fluviu.

În povestirea Prinţului Bauefre, Căpetenia cititorilor (scribul Djadjaemonkh) îl distrează pe plictisitul rege Snefru. În acest scop este organizată pe lac o adevărată paradă a frumuseţii. Douăzeci de tinere superbe acoperite numai cu câte un văl, vâslesc într-o luntre de aur şi lemn scump. În timpul petrecerii, uneia dintre tinere îi cade în lac un giuvaer. Tristeţea ei copleşeşte întreaga serbare. Căpetenia cititorilor repară însă rapid mica defecţiune: prin câteva formule magice el aşază jumătate din apa lacului peste cealaltă jumătate, culege giuvaerul, rearanjează apele şi serbarea continuă.

Totul merge către complicaţia fantastică şi spectaculosul ostentativ. Dacă aici sunt relatate fapte ieşite din comun petrecute într-un timp îndepărtat, odată cu apariţia în naraţiune a Prinţului Dedefhor evenimentele se mută în prezentul relatării. Perspectiva epică se schimbă complet. La curtea lui Keops şi în prezenţa regelui s-au depănat până acum o mulţime de întâmplări uluitoare; de astă dată lovitura de teatru în planul naraţiunii va veni din procedeul retoric folosit în continuare chiar de autor. El transformă rudimentele miraculoase în fantastic pur şi simplu, implicându-ne emoţional în desfăşurarea unor evenimente ce scapă explicaţiei, dar sunt redate cu un aer obiectiv, convingător. Autorul intră în scenă ca narator şi martor ocular. Trebuie să precizez că de obicei apariţia *martorului ocular* transformă, în epica egipteană, miraculosul în fantastic.

Prinţul Dedefhor devine un narator fără prea mare importanţă. Rolul principal îi revine în esenţă naratorului implicat (proiecţia noastră despre acela care scrie şi narează), devenit personaj dramatizat şi faţă de care reacţionăm la fel ca şi faţă de celelalte prezenţe epice. Ne aflăm înaintea unei relatări ca reprezentare în care identitatea naratorului dramatizat cu autorul (martor) a fost simţită ca mijlocul cel mai eficient de creare a atmosferei fantastice.

Prinţul Dedefhor are misiunea de a-l aduce la curtea lui Keops pe magicianul Djedi. Călătoria pe Nil până la Djedi, întâlnirea celor doi, convorbirea dintre ei, revenirea la curtea faraonului sunt descrise cu o grijă

remarcabilă pentru transcrierea fidelă, aş spune realistă a oricărui detaliu. Înaintea asistenței convocate la palat, Djedi lipeşte la loc capete tăiate, face dovada că ştie lucruri tainice, necunoscute faraonului, prevesteşte schimbarea dinastiei şi numeşte pe mama viitorului faraon rămasă însărcinată cu însuşi Ra. De aici urmează povestea acestei naşteri. Imaginea sare din obiectiv în ireal. Dar în miraculosul magic al acestui roman, oaza epică creată de Dedefhor dă dimensiunea fantastică a cadrului narativ. Timpul este şi aici infinit pentru că trecutul, prin faraonii citați, apoi prezentul epic al faptei magice şi viitorul deschis de magica naştere a noului faraon constituie o dimensiune unitară şi eternă. Magia, erijată în vehicul al călătoriei neîntrerupte, asigură deplasarea în timpi reali care, însumați, concurează eternitatea.

Călătoria lui Uenamon plină de peripeții dramatice debutează în Theba primului profet al lui Amon, Herihor (aproximativ secolul al XI-lea î.e.n.), şi se continuă în Fenicia, Tir, Biblos, Cipru. În pofida aparenței de memorial de călătorie, sfârşeşte asemănător în fantastic. Uenamon pare în final victima unor întâmplări halucinante. Narațiunea debutează ca jurnal şi cade definitiv în nebulos. Astfel, Uenamon abia pleacă din Egipt în misiunea sa destinată procurării unei cantități de lemn de cedru pentru barca sfântă a lui Amon, când, în prima cetate, Dor, îi sunt furate mai multe obiecte din argint. Deşi este asigurat de craiul Beder că hoțul va fi prins, îşi continuă călătoria după nouă zile de aşteptare inutilă. În Tir stă puțin. Ajuns în Biblos, ia toată averea corăbierilor, anunțându-i că le-o va restitui atunci când va ieşi la iveală şi argintul său furat. Pe țărm Uenamon construieşte un cort în care îşi ascunde averea şi statuia zeului Amon. Craiul din Biblos îi porunceşte însă să părăsească ținutul. După douăzeci de zile de amenințări şi aşteptare îndărătnică, o viziune a unui preot al craiului din Biblos îl determină pe acesta să-l cheme pe Uenamon. Dar, Uenamon, diplomat iscusit, este deja îmbarcat pe o corabie. Va debarca, totuşi, şi, la palat, după o convorbire violentă, are câştig de cauză.

Fireşte că fără viziunea preotului care-i poruncea regelui să pună mâna pe statuia lui Amon, prezența acestuia în Biblos ar fi devenit indezirabilă. Regele acceptă să dea o parte din lemnul pretins, lemn trimis în Egipt, de unde încep să vină banii şi darurile. Mereu alte conspirații îl rețin însă pe Uenamon în Siria. Este căutat pentru a fi omorât de duşmani ai Egiptului. Regele Biblosului îl ajută să fugă cu o corabie aruncată însă de furtună pe țărmurile Alasiei (Cipru). Cetățenii oraşului sunt pe punctul de a-l ucide, dar el scapă flatând-o pe crăiasa Heteb. Uenamon ştie să mângâie orgoliile, să scormonească ambițiile, să-i învrăjbească pe unii împotriva altora. Se face util, dă sfaturi dezinteresate, se insinuează cu abilitate oriunde nu este dorit. Aparent şters, figură comună şi neajutorată, este de fapt un sergent cu funcție de general. Înțelegem odată cu succesul absolut al misiunii sale că un mare imperiu nu-şi putea alege decât un sol pe măsură. Din păcate manuscrisul se întrerupe odată cu sosirea lui Uenamon în Alasia. De aici înainte, ştiut fiind modelul epic al prozei egiptene, este probabil ca el să-şi fi desfăşurat aventura în cadre din ce în ce mai senzaționale.

Din ceea ce am parcurs se desprind caractere narative comune: călătoria (deplasare) şi respectarea timpului real în narare, scurtcircuitarea spațiilor parcurse (treptat fantastice), trecerea rapidă a deplasărilor într-o cvasieternitate. Magia este prezentă, dar nu la modul ostentativ. E cert că toată călătoria lui

Uenamon ar fi eşuat dacă personajul nu ar fi fost şi un cititor magician. De aceea în relatarea „obiectivă" a acestor peripeții, fantasticul este la fel de prezent ca în oricare alt text al Egiptului faraonic. După cum spuneam, majoritatea povestirilor debutând în stilul celei mai pure proze realiste, sfârşesc în stilul celei mai tranşante proze manieriste, cristalizate nu întâmplător în cultura alexandrină unde elenismul fuzionează cu tradiția literară egipteană. A stârni *stupoarea şi uimirea* prin descrierea unor crize, fisuri în real în care metamorfozele înlesnite de magie, aventurile uimitoare prevalează, constituie şi obiectivul literar al (scribului) autorului Eunena care a trăit la sfârşitul dinastiei a nouăsprezecea.

Povestea celor doi frați dovedeşte maturitatea prozei egiptene şi motivează prestigiul de care s-a bucurat în lumea antichității. Textul aminteşte, după unii, prin structură şi aventurile personajelor, de proza evului mediu european. Motivul castității amenințate, însoțit de motivele seducerii şi calomniei (o demonstrație oferă în acest sens studiul *Femeia lui Putiphar* de Adrian Fochi) va fi preluat şi prelucrat de textele biblice în povestea legendarului Iosif slujitor al egipteanului Putifar şi va avea ulterior o difuziune enormă.

Doi frați, Anubis şi Bata, locuiesc împreună. Bata, un flăcău vânjos, de nu-şi afla pereche în toată țara („puterea unui zeu sălăşluia în el"), munceşte cu plăcere în gospodăria fratelui său. Fratele mai mic Bata creează armonie în jur. El înțelege limbajul animalelor şi, în general, pe acela al naturii. Fisura se produce odată cu propunerea adulterină a soției lui Anubis: „Vino să petrecem un ceas împreună, să ne drăgostim amândoi; vei avea doar de câştigat, căci îți voi face veşminte frumoase?" Bata o respinge, asemeni lui Ghilgameş pe Ishtar, iar femeia, înspăimântată că va fi pârâtă soțului, înscenează violul nereuşit. Tragedia lui Hippolit se află întreagă aici şi ea este relatată cu un rar simț dramatic: „Când, după obiceiul lui, s-a întors soțul ei seara, a găsit-o în pat, prefăcându-se bolnavă. Ea nu-i turnă apă pe mâini, ca de obicei. Soțul ei îi spuse: cine ți-a spus ceva rău? Şi ea îi răspunse: Nimeni nu mi-a spus ceva rău, afară de fratele cel mai mic. Când a venit să ia semințe pentru tine şi m-a găsit stând singură mi-a spus: Vino să petrecem o oră împreună, hai să ne culcăm... Astfel mi-a spus dar eu nu i-am dat ascultare. Nu sunt eu mama ta? Şi fratele mai mare nu e pentru tine tatăl tău? Astfel i-am spus şi el s-a speriat; m-a bătut ca să nu-ți spun nimic".

Anubis încearcă să-l ucidă pe Bata, dar acesta, prevenit de o vacă, fuge. Sulița fratelui nu îl ajunge. Săritura din real într-o suprarealitate ficțională e produsă. Cu ajutoare supranaturale, Bata scapă şi îi poate mărturisi lui Anubis adevărul: „Cum ai putut să alergi ca să mă ucizi tâlhăreşte cu sulița pentru că te-a aţâţat târâtura aceea?" Apoi Bata se castrează şi pleacă definitiv în Valea Pinului nu înainte de a indica fratelui Anubis semnele prin care va afla dacă este în primejdie. Anubis pleacă acasă şi îşi căsăpeşte nevasta. În Valea Pinului, Bata îşi făureşte o frumoasă gospodărie iar zeii îi trimit o splendidă soție pe care zeul Mării, prin intermediul unei cosițe furate şi bine mirositoare, o plasează ulterior faraonului. Femeia îl urăşte pa castratul Bata, ca mai târziu femeia lui Putifar pe soțul mutilat ritual. Ea îi destăinuie faraonului secretul puterii fostului ei soț — inima din vârful Pinului. Copacul e doborât iar Anubis presimte semnele nenorocirii. Pleacă în Valea Pinului unde îşi reînvie fratele, apoi cei doi pun la cale răzbunarea împotriva femeii necredincioase.

Bata se preface într-un taur superb, cumpărat pentru frumusețea lui de faraon. În apropierea femeii taurul îi amintește despre crima pe care a săvârșit-o. Femeia îl determină pe faraon să taie taurul, dar Bata se metamorfozează în doi copaci de Persea care îi vor vorbi mai departe. Copacii sunt tăiați și făcuți mobilă, dar o așchie este înghițită de femeie care rămâne însărcinată și naște un băiat (care este chiar Bata). Ajuns moștenitor și apoi faraon, Bata o judecă pe soția-mamă.

Ceea ce mi se pare interesant este realizarea în narațiune a unei temporalități incomensurabile și a unei atmosfere psihologice pedepsitoare prin mijlocirea metamorfozelor. Moartea poate fi anulată prin infinite soluții de supraviețuire. *A muri* în aceste condiții înseamnă a continua călătoria incomensurabilă în anonimat, dincolo de ceea ce pot cuprinde frazele acestei arhitecturi epice despre destinul fără început și sfârșit. Prin încrederea acordată supraviețuirii cu mijloace magice, proza de acest gen creează asupra cititorului o difuză atracție nostalgică. Ea iese din sfera basmului deoarece prin final reintră cu gravitate în registrul epicii obiective. Bata devine faraon al Egiptului și după ce „el trecu la viața veșnică", fratele mai mare îi ia locul. Pentru imensa istorie a Egiptului, totul poate fi posibil. Grija pentru păstrarea tonului realist apare și din precizarea finală: „Scrierea aceasta — se spune — a ajuns cu bine la capăt sub îndrumarea scribului Ka-Gabu, care ține de vistieria faraonului — bucură-se de viață, sănătate și putere! — și sub îndrumarea scribului Hori și a scribului Meremipet. Acest sul l-a făcut scribul Eunena, care are cartea. Celui ce o va vorbi de rău, zeul Thot să-i fie potrivnic!"

Acest roman de dimensiuni reduse al lui Eunena respectă în esență aceleași principii ca orice produs literar fantastic modern. Dezvoltarea tehnicii realiste de relatare dramatizată, ruptura în sentimentul de realitate, efortul de a face neverosimilul cât mai convingător cu putință converg spre realizarea unei veritabile „estetizări a fricii". Culminația acestui model narativ care se va dizolva în propria sa perfecțiune, determinând apariția bogatei literaturi a aventurii miraculoase, are loc în primele secole de dinaintea și din timpul erei noastre. Cu specificația că, în locul speranței, se instalează fie ironia, fie atmosfera sumbră și tragică a violenței. Grecia realizează desprinderea rațiunii de mit, apariția gândirii filosofice conceptuale și reflexive. Tonul ironic al romanului de aventuri scris în Grecia elenistică și la Roma nu se putea afirma decât în condițiile unei noi spiritualități, ironia fiind o formă de detașare intelectuală superioară și un semn al reflexivității.

Trecerea atmosferei obiective și imaginii epice realiste în fantastic au decis treptat, după opinia mea, în literatura Egiptului vechi, apariția unei arhitecturi epice originale. Transmutațiile în exces au condus, cu alte cuvinte, prin amploare și regia înlănțuirii, la o nouă realitate narativă. Construcția epică în care un loc important a fost acordat tehnicii întoarcerilor în timp s-a alcătuit prin transpunerea în planul real a scenariului călătoriei eterne a sufletului după modelele cunoscute. Structura romanescă *a Povestirilor lui Setne* poate fi considerată una din realitățile epice remarcabile în care culminează mijloacele retorice și procedeele narative ale literaturii egiptene.

Povestirile lui Setne păstrează tonul de relatare obiectivă pe care l-am găsit în inscripțiile de pe stelele funerare sau glorificând fapte de vitejie de care

Egiptul antic era probabil plin de vreme ce numărul acelora care s-au păstrat este apreciabil. În acest text îşi trimit reflexul mai toate formele de scriere cultă veche egipteană, de la lirica magică şi relatarea biografică, la nuvela sau romanul de dimensiuni reduse fantastic. Acţiunea se desfăşoară în timpul mai multor domnii şi cuprinde numeroase personaje înrudite ca o adevărată cronică a unei familii. Episoadele sunt legate între ele prin personajul Setne, Prinţul cult şi virtuoz al magiei, deoarece în lumea lui prima însuşire o atrăgea automat şi pe cea de a doua. Confesiunea, relatarea obiectivă şi rememorarea se interferează în atmosfera magic-miraculoasă. Trebuie să înţelegem că, fără fapta magică, confesiunea şi rememorarea, aşa cum se realizează aici, nu ar fi avut un suport epic în coordonatele gândirii speculative şi logice egiptene.

Prozatorul manevrează timpurile, posedă intuiţia celui mai expresiv unghi de relatare prin naratori diverşi precum şi mijloacele de a face cât mai plastică întreaga ţesătură miraculoasă a evenimentelor. El nu deconspiră de la bun început nici miza romanului şi nici figura sa centrală, ci construieşte mai întâi un splendid cadru care prepară intrarea în scenă a lui Setne, şi anume povestea cărţii magice a lui Naneferkaptah, relatată de sora şi soţia acestuia, Ihuret, martor ocular al evenimentelor.

La persoana întâi, Ihuret îşi povesteşte marea aventură: căsătoria, naşterea copilului Mer-ib, modul în care Naneferkaptah află de cartea magică a zeului Thot şi apoi despre hotărârea lui de a o avea cu orice preţ. Ihuret este naratorul acestei prime părţi şi tot ceea ce este relatat cu fidelitate — dialogul dintre personaje, rezumare de evenimente, comentarii — este însoţit de o mare tristeţe, până la un punct inexplicabilă. Ihuret este atentă la toate reacţiile celor din jur, la înregistrarea fiecărui amănunt al călătoriei spre Coptos şi apoi spre punctul indicat unde sub ape se află cartea râvnită. Soţul ei o obţine recurgând la rândul lui la magie. Ihuret răsfoieşte apoi şi ea cartea magică: „El mi-a pus în mână cartea şi acolo am citit o formulă cu care am vrăjit cerul şi pământul, lumea de dincolo, munţii şi marea şi am înţeles tot ce spuneau păsările cerului, peştii din mare şi fiarele din munţi...”

Numai că iniţierea în tainele absolute pretinde un preţ greu. Imediat copilul celor doi se îneacă. Thot nu poate suporta afrontul adus de un muritor: „Ne urcarăm pe puntea corăbiei — relatează în continuare Ihuret — şi fără să întârziem plutirăm spre miazănoapte de Coptos; până la locul în care copilul Mer-ib căzuse în Nil. Eu am părăsit cortul corăbiei faraonului, am căzut în şuvoiul fluviului şi l-am rugat pe Ra. Toţi oamenii corăbiei scoaseră un strigăt şi-l vestiră pe Naneferkaptah: el ieşi din cortul corăbiei faraonului şi rosti o formulă magică deasupra mea... se întoarse la Coptos împreună cu mine, îmi hărăzi lăcaş de veci, se îngriji să mă îngroape ca pe o prinţesă sau ca pe o femeie de neam mare, lăsându-mă să mă odihnesc în gropniţa în care se odihnea copilul meu Mer-ib.”

Naratorul întâmplărilor povestite până acum este aşadar o moartă care nu se opreşte în relatare odată cu consumarea propriului deces. Ea descrie şi moartea lui Naneferkaptah, îngroparea acestuia împreună cu acea carte magică, pentru a conchide:

„Iată tristele fapte petrecute din pricina acestei cărţi despre care am zis: să-mi fie dată! Nu vei avea parte de un lucru din pricina căruia ne-am jertfit viaţa!

Spuse atunci Setne:

Să mi se dea această carte pe care o văd între tine şi Naneferkaptah sau o voi lua cu de-a sila.

Naneferkaptah se ridică din culcuşul său şi spuse:

Poate că tu eşti Setne, către care această doamnă a spus acele cuvinte dureroase? Vei reuşi să-mi iei cartea prin puterea ta de scrib sau prin biruința ta asupra mea la jocurile de table? Să jucăm aşadar o partidă de table!"

Venit deci să ia cartea magică, Setne ascultă povestea dobândirii ei de la mumia lui Ihuret. După partida de table, Setne câştigă cartea. Naratorul se schimbă; relatarea evenimentelor decurge de aici înainte cu o sporită imparțialitate. Posesor al cărții, Setne îşi atrage la rândul lui furia lui Thot şi Ptah, corelată cu aceea a lui Naneferkaptah. El trece prin încercări cumplite, aventuri uluitoare ce se dovedesc în final iluzii magice menite să-l determine să restituie textul furat, ceea ce şi face, iar „Naneferkaptah râse şi grăi aşa: este cartea aceea pe care ți-am dat-o mai înainte..." etc.

Setne duce la îndeplinire totodată unele dorințe ale magicianului mort care poate dialoga cu el şi metamorfozat în preot. În acest moment înțelegem că între Setne şi defunct se interpuneau secole, că cei doi au putut conversa dincolo de timp: „Tatăl tatălui meu a grăit către tatăl meu spunând: A spus tatăl tatălui tatălui meu către tatăl tatălui meu că mormântul lui Ihuret şi al fiului ei Mer-ib se află alături de colțul de miazăzi al casei căpeteniei ostaşilor Medgiai..." etc.

Partea a doua a narațiunii îl prezintă pe marele magician Setne a cărui soție rămâne însărcinată după ce mănâncă un vrej de pepene. Se naşte Siosiri, copilul minune, atât de inițiat încât îşi permite să-şi plimbe cu dezinvoltură tatăl în Amenti, cetatea morților sau lumea cealaltă, pentru a contempla pe viu modalitățile de ispăşire: „Intrară în a patra încăpere şi Setne văzu oameni care torceau şi împleteau funii, în vreme ce măgari aflați în spatele lor mâncau: acolo erau alți oameni a căror hrană, numai apă şi pâine, era aşezată deasupra lor şi, când se ridicau să o dea jos, alți oameni săpau gropi sub picioarele lor pentru a-i împiedica să ajungă la mâncare..." Concluzia este că: „Cel ce trăieşte bine şi fără greşeală pe pământ are o soartă mai bună în Amenti, dar cel rău are parte de o soartă rea".

Apogeul romanului va fi consemnat de lectura de către micul Siosiri a unei scrisori pecetluite aduse de un barbar din Etiopia. Sub pretextul că citeşte, Siosiri relatează de fapt întâmplări petrecute cu o mie cinci sute de ani în urmă al căror protagonist fusese, pentru că el, aflăm în final, este reîncarnarea lui Horus, fiul lui Paneşi, cel ce salvase cu cincisprezece secole în urmă pe un faraon de un alt Horus, fiul etiopiencei, magician vrăjmaş. Aducătorul scrisorii prezente nu este decât Horus, fiul etiopiencei reîncarnat, cel ce se întrecuse, cu alte cuvinte, odinioară în vrăji cu Horus, fiul lui Paneşi, alias Siosiri, şi fusese învins. Siosiri-Horus, fiul lui Paneşi, după ce face dovada celor mai teribile performanțe magice, îl distruge pe rival şi se volatilizează pentru a se reîntoarce în lumea din care venise. Dar Setne suferă pentru fiul Siosiri. În chip de răsplată, soția sa îl va naşte pe Usermontuhor – „darul lui Siosiri care vrea să-şi consoleze tatăl".

Ca şi relatarea lui Ihuret, aceea a lui Siosiri este o succesiune de fapte magice: apariții şi dispariții de persoane, nori înfricoşători, bolți de piatră, bărci

uriaşe, metamorfoze şi călătorii cu viteze neînchipuite pe care le vom regăsi în romanul elenistic, romanul bizantin, medieval şi renascentist şi pe care le discut în capitolele dedicate din această carte. Cel ce relatează întâmplările extraordinare din acest roman este — nu întâmplător — un *martor*, un participant. De altfel în epica egipteană dublurile naratorului sunt fie un Însoţitor (al principalului păgubaş din *Povestea naufragiatului în insula lui Ka* sau al faraonului din *Povestea lui Sinuhet*), fie un Cititor sau magician în postura scriitorului ca personaj (Webaoner este cel ce scrie şi săvârşeşte a doua minune relatată faraonului Keops, iar protagonist şi autor al celei de a treia este, în mod asemănător, scribul şi magicianul Djadjaemonkh).

Timpul conflictual măsoară milenii. Siosiri plasează în prezentul epic o înfruntare dintr-un trecut imemorial. Sensul şi faptele textului romanesc se răstoarnă. Ca şi timpurile epice în esenţă dizlocate. Ceea ce se petrece în final anticipă de fapt cu secole drama lui Naneferkaptah şi Ihuret, ca să nu mai vorbim de aceea a lui Setne. Prezentul şi trecutul se luminează reciproc. Horus, fiul lui Paneşi, Naneferkaptah, Setne şi Siosiri-Horus sunt nume care desemnează pe protagoniştii unei dinastii de spirite şi de magicieni în care se concentrează performanţele spirituale ale unei lumi. Ideea familiei de spirite protagonistă a unui roman va fi exploatată, după cum vom vedea, de autorii textelor biblice. În acest sens proza egipteană prefigurează una dintre cele mai intelectualizate experienţe romaneşti care şi-a găsit un ecou şi în literatura zoroastriană.

Soluţiile retorice de rezolvare a fantasticului produs de motivul dominant al deplasării într-o temporalitate incomensurabilă dovedesc şi ele acelaşi lucru, întemeiate la rândul lor pe filosofia personajelor de prim plan: magia. Descoperirea virtuţilor sugestive ale naratorului defunct care narează în prezentul epic poate fi considerată una dintre cele mai puternice modalităţi narative de producere a fantasticului care va funcţiona şi în Occident sau în romanul modern.

Modelul sau procedeul metamorfozelor, la rândul său, ne va întâmpina familiar şi în proza lui Ovidiu, şi în romanul cavaleresc sau proza romantică germană, cum ar fi de pildă faimosul pasaj povestit de maestrul Klingsohr logodnicilor Heinrich şi Mathilde în *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. Proza romantică germană va acorda însă un mare interes nu numai magiei, ci şi lumii visului, aparițiilor supranaturale, malefice, ce însoţesc groaza. Sentimentul confortabil din proza fantastică egipteană unde magia era un adjuvant al vieţii eterne se volatilizează. Fisura dintre real şi inexplicabil se adânceşte tocmai pentru că spiritul pozitivist al Occidentului doreşte să treacă totul prin raţiune, iar viaţa de dincolo de moarte este mai degrabă un infern care îşi trimite diavolii pe pământ. Neliniştitoarea perspectivă a conştiinţei asupra vieţii sufletului după moarte conferă fantasticului noi înţelesuri. Personajul defunct introdus în naraţiune ca narator nu mai amuză pe nimeni. Romanele fantastice vor descrie cu lux de amănunte sarabanda nocturnă a strigoilor agresivi spre groaza personajului martor sau a cititorului. Dacă spiritul lui Naneferkaptah simulează numai pedepsirea încăpăţânatului Setne, la urma urmei un violator de morminte, în textele moderne pe vizitatorul rătăcit incidenţa cu strigoii l-ar putea costa chiar viaţa. Fantasticul reieşit din depoziţia naratorului defunct a luat naştere în proza egipteană din necesitatea îngroşării veridicului, a acreditării senzaţiei că ceea ce

se petrece în plan epic intră în sfera realului. Jocul subtil de relații de acest tip reapare de altfel cu prisosință şi în proza modernă.

Dacă în Sumer şi Babilon se copiază de-a lungul secolelor un corpus aproximativ de acelaşi de texte care au fost absorbite de un text pe care îl putem citi ca pe un mare roman, despre Egipt s-ar putea spune, dimpotrivă, că numărul textelor epice este imens, dar ele au fost discutate mai mult sub raport mitologic, religios, istoric decât literar[16].

Literatura egipteană se impune prin modelul epic ce îi tutelează consecvent nucleele fundamentale. Numeroşii autori care îşi semnează operele nu fac decât să compună, cu un straniu respect, variante ale unui acelaşi model acronic, canon care guvernează spiritualitatea lumii culte egiptene, de la constructorul de piramide la pictorul mormintelor regale şi care exprimă o estetică comună pe care îmi place să o numesc *faraonică*.

Această consecvență, departe de a vorbi despre o epică mimetică — deoarece originalitatea artistică, efortul de a capta atenția prin provocarea uimirii grație celor mai incredibile aventuri sau a celor mai sfâşietoare drame ies permanent în evidență — a consacrat şi a perpetuat în fond valorile fundamentale ale elitei Egiptului antic. Arhitectura epică faraonică a rezonat cu romanul epocii elenistice şi manierismul literar preparat în laboratoarele alexandrine, constituind sursa acelui prestigiu cultural care a determinat imensa difuziune a culturii egiptene, începute de altfel de foarte timpuriu, şi în care un loc aparte, după cum vom vedea, l-a ocupat civilizația spirituală a vechiului Israel.

[16] *Ancient Egyptian Literature: History and Forms*. Edited by Antonio Loprieno, E. J. Brill, 1996.Volumul este împărțit în şase sectțuni majore: (1) "The Search for Egyptian Literature " (2) „The Historical Setting," (3) "Phenomenology of Egyptian Literature," (4) "The Limits of Egyptian Literature," (5) "The Language of Egyptian Literature," şi (6) "Ancient Egypt and Later Literary Reception." Fiecare secțiune sau capitol conține mai multe eseuri. O bibliografie de şaizeci şi două de pagini ca şi un index de autori şi nume însoțește acest volum. În mod special se remarcă capitolul 4 , "The Limits of Egyptian Literature," unde Philippe Derchain scrie despre teologie şi literatură, John Baines despre relația dintre mit şi literatură, Stephen G. Quirke despre natura şi tipologia textelor păstrate, William Kelly Simpson despre *belles lettres versus propaganda*. Cele treizeci şi două de eseuri definesc literatura egipteană şi în general arată cum in ultimul deceniu perspectiva de cercetare a evoluat de la cea mitologică şi religioasă sau istorică la cea literară. Apărut în 1983, acest capitol al *Civilizației romanului* este practic un precursor al acestei tendințe sau model de interpretare confirmat de exegeza ultimului deceniu.

ÎNTREBĂRILE LUI ZARATHUSTRA

Din vasta literatură avestică trecută în scris abia în secolul 4 e.n. dar elaborată probabil cu o mie de ani înainte nu s-a putut salva decât un corp literar sumar şi anume *Vendidâd* — o compilaţie de legi religioase şi povestiri mitice, *Yaçna sau Yasna* – o culegere de litanii sau imnuri numite şi *Gâthas* scrise într-un dialect mai vechi decât Avestana, şi *Vispêrad* – o culegere de imnuri sacrificiale. Ele compun laolaltă *Avesta* sau *Zend-Avesta* (Legea şi explicarea ei). Lor li se adaugă un text ceva mai târziu numit *Khordah Avesta* (Mica Avesta) compus din rugăciuni scurte recitate de preoţi: cinci *Gâh*, treizeci de formule numite *Sîrôzah*, trei *Âfrigân*, şi şase *Nyâyis*, precum şi *Yasts* sau rugi de glorificare a diferitelor zeităţi. Mai există apoi un număr de fragmente din care cel mai important este numit *Hadhôkht Nosk*.[1]

Studii mai noi împart literatura avestică în „Vechea" sau „Gathica" Avestană şi „Tânăra" sau „Noua Avesta". În „Vechea Avesta" sunt adunate *Gathas* (texte care enunţă învăţătura lui Zarathustra şi care conform tradiţiei îi aparţin acestuia), *Yashna Haptanhaiti* (rugăciunea celor şapte părţi) şi două mantras (*Yahta ahu vairyo* şi *Airyema ishyo)*. „Noua Avesta" ar consta în *Yasna* (liturgiile), *Yashts* (imnuri dedicate diferitelor deităţi *yazatas*, cu texte preluate din vechile Gathas), şi *Vendidad sau Vendidâd* sau *Videvdād (*o compilaţie a legilor purităţii).[2] Despre Zarathustra se spune că a plecat într-un exil voluntar la douăzeci de ani şi că după zece ani de exil a avut viziunea celui mai măreţ, înalt şi unic Dumnezeu numit Ahura Mazda.[3] La şaptezeci şi şapte de ani a fost omorât de turanienii invadând Iranul, dar cercetări mai recente presupun că a fost ucis ceva mai înainte.

Călătorind în regiunea Gujarat la 1758 cu intenţia de a traduce *Vendidâd*, sursa principală a religiei zoroastriene, Anquetil Du Perron a vrut să înţeleagă religia parşilor, necunoscută lumii europene. În 1771 el publică trei volume cu traducerea *Avestei,* foarte prost primită de vârstnicii „experţi" iritaţi de imixtiunea tânărului nespecialist în acest domeniu. Declarate false, textele lui Anquetil vor

[1] *Sacred Books of the East, Vol. 4: The Vendîdâd. The Zend-Avesta*, Part I. Translated by James Darmesteter. Oxford University Press, 1880. "A very improper designation, as Zend means 'a commentary or explanation,' and was applied only to explanatory texts, to the translations of the Avesta. Avesta (from the old Persian âbastâ, 'the law;' see Oppert, *Journal Asiatique*, 1872, Mars) is the proper name of the original texts. What it is customary to call, 'the Zend language' ought to be named, 'the Avesta language;' the Zend being no language at all; and, if the word be used as the designation of one, it can be rightly applied only to the Pahlavi. The expression 'Avesta and Zend' is often used in the Pahlavi commentary to designate 'the law with its traditional and revealed explanation.' p. xxxi.

[2] Jenny Rose, *The Image of Zoroaster, The Persian Mage Through European Eyes*, Persian Studies Series, Number 21, Bibliotheca Persica Press, 2000, pp. 16-30.

[3] Jan Typka, *History of Iranian Literature.* Edited by Karl Jahn. D. Reidel Publishing Company, Dordrecht – Holland, 1968, capitolul *Ancient Eastern Iranian Culture.*

cuceri celebritatea şi declarate autentice abia în 1820.[4] Textele Zend Avestei expun doctrina zoroastriană sau zarathustriană, după numele personalității proeminente care a sintetizat o etică cu totul specifică îmbrățișată de lumea iraniană[5]. Numeroase reminiscențe indică un patrimoniu originar comun de credințe şi zei cu literatura vedică a Indiei ariene.

Zeul înțelept şi bun al lui Zarathustra şi Absolutul hindus (Brahman) amintesc într-adevăr de un fond spiritual comun lumii ariene; ei sunt, conform lui Paul du Breuil[6], primii zei transcendenți cu o vădită superioritate supraumană care depăşesc naivitatea mito-ritualistă a vecilor zei. Literaturile însă, prin poetica lor, diferă deşi se poate vorbi de un substrat comun indo-european.

Geografia severă şi mediul neprimitor al contraforturilor munților Pamir şi Hinducuş, apoi clima ținuturilor Khorasan, Margiana, Buhara, Samarkand, Bactriana au conservat o asprime şi o putere pe care arienii Indiei le vor pierde odată ajunşi în condiții climatice deosebite, unde au devenit defensivi, contemplativi, fantaşti şi discursivi.

Avesta conține, pentru mitologii şi istoricii religiilor, textele de cult care îl celebrează pe zeul unic abstract, neantropomorfizat, Ahura Mazda[7], „augustul creator al gândirii bune", al inteligenței speculative[8]. *Avesta* este scrisă în general într-un stil limpede, precis, fără multe podoabe.Unele capitole ar putea fi comparate cu sacrele cântece ale Indiei, dar, literar vorbind, arta lor poetică nu are nimic comun. În van vom căuta în *Avesta*, scria C. de Harlez acum mai bine de un secol (*Avesta* tradusă de el apare în limba franceză în 1881, la un secol după contestata versiune a lui Anquetil du Perron[9]), acea vioiciune a sentimentelor,

[4] Paul Kriwaczec, *In Search of Zarathustra*, Weidenfeld and Nicolson, 2002, pp. 40-46.

[5] A.V. William Jackson, „*On the Date of Zoroaster*", în *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 17, pp. 1-22. Zoroaster ar fi trăit între ultima parte a secolului şapte î.e.n. şi mijlocul secolului şase, sau pînă înaintea venirii la putere a Achmenizilor. Născut în Media, profetul nerecunoscut în patria sa a fost la mare cinste la curtea lui Vishtaspa, regele Bactriei, şi astfel învățătura lui Zoroaster s-a întins rapid, facilitată şi de războaiele sângeroase cu tentă religioasă, pentru a cuprinde întreg Iranul. Alți exegeți mai prudenți consideră că Zarathustra a putut trăi oricând între 1100 î.e.n şi 600 î.e.n; poporul lui s-a numit Avestan iar limba *Avestană* (avestana şi vechea persană sunt cele două limbi vechi iraniene) după *Avesta* unde ies pentru prima dată la suprafață relatări eroice ale unui fond mitic preluate apoi în timp de literatura iraniană. Vezi Ehsan Yarshater, *Persian Literature*. Bibliotheca Persica, Columbia University, 1987.

[6] Paul du Breu*il, Zarathoustra et la transfiguration du monde,* Editions Payot, Paris 1978.

[7] Prods Oktor Skjaervo, „*Ahura Mazda and Armaiti, Heaven and Earth, in the Old Avesta*",în *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 122, No. 2, Indic and Iranian Studies in Honor of Stanley Insler (2002), pp. 390-410. Mazda şi Ahura s-ar referi la cele două funcții ale dumnezeului primordial, poet şi sacerdot, care prin sacrificiul lui divin a creat cosmosul ordonat; el este cel care conduce universul şi tatăl celor ce îl locuiesc. În funcția de dumnezeu al paradisului el este tatăl şi soțul lui Armaiti, zeita pământului, care, fertilizată într-o unire incestuoasă, produce o realitate de care vor beneficia toate făpturile vii.

[8] A.V. William Jackson, „*An Ancient Persian Conception of Salvation According to the Avesta, or Bible of Zoroaster*", în *Journal of the American Oriental Society*, Vol.17, no.2, pp. 195-205." Credința în liberul arbitru, capacitatea omului de a alege se află la baza învățăturii zoroastriene, a codului moral şi etic al acesteia, precum şi cele două principii aflate în conflict, binele şi răul. Teoria salvării ar putea fi rezumată în trei cuvinte care formează punctele cardinale ale învățăturii zoroastriene: gînduri bune, cuvinte bune, fapte (acte) bune – *humata, hukhta, hvarshta*.

[9] William D. Whitney, „On the Avesta, or the Sacred Scriptures of the Zoroastrian Religion", în *Journal of the American Oriental Society,* vol.5., pp.337-383. Istoria lui Anquetil Duperron este extraordinară, ea reprezintă un efort imens depus între anii 1754-1771 cu scopul de a recupera

naivitatea fermecătoare, bogăţia imaginaţiei, strălucirea imaginilor, somptuozitatea limbajului care caracterizează *Rig-Veda*. În *Avesta* splendorile creaţiei nu scot exclamaţii de uimire şi încântare; cel ce scrie doreşte să fie „exact, precis, şi complet". El sacrifică totul preciziei şi clarităţii. Repetiţiile, enumerările, ritmul slujesc unei uriaşe dorinţe de elucidare. Numele personajelor sunt termeni abstracţi care demonstrează înţelepciunea, puterea, gradul de iniţiere etc. Şi aici, ca şi la arienii vedici profetismul este necunoscut. Zarathustra este iniţial învăţătorul dar, în timp, imaginea învăţătorului spiritual a fost înlocuită de imaginea conducătorului religios şi politic.

„În timp ce Europa stagna în naturalism — preciza Harlez — iar India idealiza totul, întemeind un panteism cu totul specific, Iranul avestic distinct şi spiritualizat conferea concepţiilor sale un caracter moral, izgonind miturile pe care popoarele vecine le-au dezvoltat şi multiplicat. Toate personalităţile create prin mazdeism, invers ca zeii arieni, au un caracter abstract şi spiritual."[10]

Personaj mitic, figură legendară, descendent dintr-o dinastie de regi, nume desemnând un grup de iniţiaţi, mag sau astrolog la curtea regelui Vishtaspa — Zarathustra a fost un reformator spiritual dar şi un creator de excepţie ale cărui dialoguri, idei şi modalităţi narative se regăsesc în arhitecturile romaneşti ale Vechiului Testament. Zarathustra a fost din punct de vedere literar un precursor de o importanţă uriaşă. Textele scrise de el[11] au avut în epocă o audienţă enormă. Opera, din nefericire, a fost victima legendelor deformatoare şi a intoleranţei vremurilor.

Considerat multă vreme mag, el s-a dovedit în fapt un rival al preoţilor vrăjitori mazdeo-mithraişti. Discutat exclusiv ca reformator, el s-a dezvăluit drept un spirit artist capabil să inventeze modalităţi estetice originale cu mare destin literar. Ca şi legenda procreării sale în deplină puritate de către cuplul Poorshasp şi Daghdo, cheia gândirii lui Zarathustra obsedată de puritate, este formată din triada gândirii pure, cuvintelor pure şi acţiunilor pure. Primatul purităţii desemnează însă înainte de toate primatul rigorii spirituale şi creatoare. Dacă în alte arii de cultură epicul debutează prin personaje ficţionale, de data aceasta putem vorbi de o identitate între personaj, ficţiune şi personalitatea celui care narează.

Fără temple şi statui, ideile aceluia care a trăit probabil între secolele VIII-VII î.e.n. au răspândit în epocă imaginea fără precedent a unei divinităţi care nu îşi propunea să arunce asupra omului pedeapsa eternă şi considera că este esenţial ca omul să lupte pentru supremaţia spiritului bun în conştiinţa sa şi nu a acţiunilor

---

Avesta şi a o prezenta europenilor, totul sfârşit într-un scandal în care este acuzat de fals şi fabricare de documente false. Autorul articolului afirmă că „Avesta ilustrează tradiţia epică şi eroică a perioadei în care a fost scrisă". Apoi, aşa cum Vedic s-a aplicat vechii sanscrite, tot aşa şi Avestana este o foarte veche limbă persană, apropiată de aceea a cuneiformelor ahmenide. *Veda* şi *Avesta*, cele mai vechi documente ale istoriei indoeuropenilor se luminează una pe alta (p. 379). Ahura-Mazda este o concepţie pur spirituală a lui Dumnezeu. El nu este îmbrăcat cu atribuţii umane, este creatorul şi cîrmuitorul universului, autorul binelui. Formele rele, asemănătoare acelor *rakshas* din *Ramayana*, au drept căpetenie pe Ahriman, spiritul păcătos, rău. De retinut ca in urma cuceririi islamice şi convertirii la islam iranienii si-au uitat limba şi propria religie.

[10] *Avesta. Livre sacré du zoroastrisme*. Traduit du texte zend par de C. de Harlez, Paris, Maisonneuve, 1881. Citatele în traducerea noastră provin din această ediţie.

[11] Parâsîs sau parşii susţin că Avesta este opera lui Zarathustra însuşi. Vezi William D. Whitney, „*On the Avesta, or the Sacred Scriptures of the Zoroastrian Religion*", op. cit. (p. 351).

josnice. Zarathustra a teoretizat *alegerea* prin proprie voinţă a luminii sau a minciunii într-o lume în care totul este amestecat, răul fiind instrumentul care permite creaturilor sensibile să-şi exerseze în lupta benefică voinţa lor pură de a se împotrivi emanaţiilor lui Ahriman. Inteligenţa constituie supremul argument din perspectiva căruia omul se erijează în postura unui coautor spiritual al divinităţii.

Dualismul etic al lui Zarathustra (adevăr-minciună) este exprimat ca atare nu doar în text ci şi în modul în care cuvintele au fost aranjate în versuri.[12] Avestana, ca şi sanscrita, era o limbă foarte flexibilă în ce priveşte ordinea cuvintelor în frază. Aceasta l-a ajutat pe Zarathustra să creeze contraste compacte într-un vers sau mai multe precum şi echivalenţe ale contrariilor. La fel cu repetiţia, combinarea de cuvinte cheie, sau grupuri de cuvinte cheie, ceea ce l-au descris de timpuriu drept un profet poet.

Ahura Mazda, zeul unic, afirmă legătura spirituală mai presus de aceea etnică, familială. El este un judecător, dar salvarea nu depinde de un arbitraj divin ci de valoarea axiologică a conduitei în existenţă. Cât priveşte viaţa eternă sau nemurirea, ea nu are nici o legătură cu acel corp fizic al egiptenilor, ci este văzută ca posibilă în afara amestecului dintre spiritual şi material. În ceea ce priveşte etica, ea se dovedeste a acţiunii şi speranţei, radical deosebită de etica lumii brahmane şi apoi budistă conform cărora omul avea datoria să scape din lumea iluziilor prin non-plăcere, non-dorinţă şi non-acţiune.

Monoteismul abstract al lui Zarathustra, văzut de unii ca un dualism, a incitat şi incită încă pe mitologi şi pe istoricii religiilor. În configuraţia civilizaţiei romanului, are o importanţă estetică remarcabilă deoarece a constituit patul germinativ al prozei de idei. Şi aceasta a fost posibil prin afirmarea fără precedent a supremaţiei *alegerii şi voinţei individuale*, a *conştiinţei personale* prin accentul pus pe *valoarea vieţii* şi nu pe negarea ei, pe ideea de *datorie*, veritabil impuls spiritual, precum şi pe *acţiunea* văzută ca un catharsis moral.

Între valoarea textului scris şi adevăr se instaurează în textele ritmate ale *Avestei* o relaţie în cel mai înalt sens estetică. Pentru Zarathustra adevărul este circumscris valorii. Ideea de elaborare artistică, de perfecţiune se arată intimă acestei concepţii odată ce se afirmă cu tărie armonia dintre gândire, cuvânt şi materializarea acestora în artă. În Yasna, în imnul către Atar, zeul focului, o adresare către foc în spiritul tradiţiei ariene, focul fiind sursa inspiraţiei artistice, se găseşte un foarte elocvent pasaj:"...o, Foc, Fiu al lui Ahura Mazda, protejează-mă, dă-mi o viaţă lină şi îndestulată. Dă-mi înţelepciune, belşug, limbă ascuţită, inteligenţă în facerea alegerilor, şi o întinsă, nesfîrşită şi de nedeteriorat putere a minţii." Iluminarea focului îl ajută pe poet să descopere adevărul şi să îl exprime în cuvinte meşteşugite[13]. În Rig Veda, focul numit Agni este numit şi Vacaspati, zeul sau domnul cuvântului vorbit. Focul este deasemenea manifestarea pământească a adevărului cosmic, universal, avestanul *Asha*. Elocvenţa face parte şi din calităţile absolut indispensabile ale războinicului. Poetul este un luptător sau un războinic angajat într-o cleştare pe viaţă şi pe moarte iar cuvintele poetului sunt

[12] Vezi Ehsan Yarshater, *Literary Aspects of the Avesta* în *Persian Literature, op. cit.*, p. 44 ş.u.

[13] *op. cit*., p. 53-55: "The poet is no mere bystander in the cosmic struggle; through his unique perceptions and through the forceful beauty of his words he is an active participant in the expulsion of evil from Ahura Mazda's good world."

şi armele lui, după cum spune un pasaj din Yasht:"Acestea sunt cuvintele foarte puternice, elocvente, victorioase şi vindecătoare."

Creaţia divină sau umană, nota Breuil, era considerată de Zarathustra fiind dirijată de „gândirea pură... reflecţia reculeasă, calmă şi controlată a impulsurilor noastre naturale, cenzurate de raţiunea superioară". Concepţia estetică zoroastriană îşi găseşte echivalenţe în ambiţioasa elaborare a Iliadei şi estetica aristotelică. Rigoarea, conştientizarea actului creator, reflexivitatea, gândirea critică se găsesc toate în germene în monumentul epic al Iranului avestic.

Economia mijloacelor epice din *Avesta* aparţine, după cum spuneam, unui tip structural obsedat de ideea creaţiei pure şi armonioase. Impuritatea înseamnă aici plasticitate, reprezentarea obiectelor lipsite de spirit ale lumii înconjurătoare. Arhitectura epică, deşi sărăcăcioasă, este totuşi de o mare forţă narativă. Economia în utilizarea de procedee epice înrudeşte poetica avestică cu poeticile restrictive sumero-babiloniene, egiptene şi ebraice. Grija pentru cuvânt, pentru rigoarea elaborării o defineşte însă în primul rând.

Zend-Avesta este în esenţă centrată pe un dialog dintre două personaje: Zarathustra şi Ahura Mazda. Fără o geografie şi o temporalitate, convorbirea se plasează în sfera abstractă a schimbului de idei dintre două conştiinţe. Motorul epic este curiozitatea omului aflat în situaţia de a interoga absolutul. Personajul divin se manifestă epic prin dialog. Omul este în schimb interogaţie şi uimire pură. Rezultatul va fi o splendidă şi uriaşă speranţă în supremaţia vieţii inteligente, morale, generoase. Dialogul curge familiar şi didactic, întrerupt în câteva rânduri de confesiunile tumultoase ale lui Zarathustra. Despre aceste confesiuni (Gathâ) care transcriu emoţii, bucurii, deziluzii s-a spus că reprezintă opera cea mai autentică a întemeietorului religiei vechiului Iran, relevând o voce distinctă cu o etică personală.

Vendidâd, *vî-daeva-dâta- legea împotriva demonilor* -- codul moral şi ceremonial al religiei Zoroastriene[14] conţine dialogurile în care se expune doctrina mazdeeană. În cele douăzeci şi două de capitole (farkard sau fargard), Ahura Mazda relatează la un mod familiar, stimulat de întrebările lui Zarathustra, asemeni unui amic vorbind unui amic, creaţiunea în cele şaisprezece etape ale sale (mai degrabă şaisprezece creaţiuni eşuate), despre modul în care s-a născut spiritul răului, Anro Mainyus (sau *Angra Mainyu*) sau Ahriman, expune istoria regelui Yima şi cauzele ratării creaţiunii pure etc. Repetiţia deţine atribuţiile disocierii conceptuale. Tensiunea spiritului atras de absolut este satisfăcută prin expuneri care creează o puternică tensiune epică prin permanentul sentiment al eşecului.

Ahura Mazda explică de ce se simte frustrat şi uneori înfrânt. Zarathustra, partenerul de dialog, care cunoaşte cauzele acestui eşec, face un act de elucidare. Nu de puţine ori dialogul este în fapt un interogatoriu. Alteori, un sistem abil de curse în care Ahura Mazda pare prins, el trebuie să dea un răspuns compatibil cu propriul său cod dualistic de gândire sau sistem de idei. La inadecvarea unor idei cu existenţa el trebuie să ofere soluţii pentru a nu lăsa să crească confuzia.

Atunci când i se relatează despre Yima, primul om cu care Ahura Mazda a stat de vorbă, şi despre potopul din care acesta a supravieţuit, graţie unei *vara*

[14] William D. Whitney, „*On the Avesta, or the Sacred Scriptures of the Zoroastrian Religio*n", op. cit., p. 349.

construite ca şi corabia lui Noe la îndemnul divin, Zarathustra intră în cele mai mici amănunte, demers pe care Moise nu va îndrăzni niciodată să-l adopte faţă de Iahve al său: „Creator al lumilor vizibile, Fiinţă pură. De ce natură sunt luminile care strălucesc în acea *vara* construită de Yima?

Ahura Mazda răspunse: <unele acolo se află existând în sine, altele create de natură. Toate luminile fără excepţie (principiu) luminează în înălţimea cerului; luminile creaţiei îşi proiectează claritatea în jos, în interiorul acelei *vara*. Toate împreună la deşteptarea lor şi în drumul lor apăreau ca stele, lună şi soare, locuitorilor din *vara*. Pentru ei un an nu este decât o zi>".

Întrebările merg până la disecarea posibilelor împrejurări în care ar putea lua naştere eroarea şi eşecul, adică putinţa de acţiune a lui Ahriman[15] (Anro Mainyus). Acumulând date, naratorul creează în esenţă o ipoteză epică ficţională a existenţei ferite de eşec, acel eşec trăit de deitate, o existenţă pură şi capabilă să ocolească acţiunile posibil negative, ipoteză anulată de îndoiala spiritului problematic. De nenumărate ori se oferă spre analiză un scenariu imaginar pentru determinarea soluţiei potrivite a existenţei în puritate. Expunerea este însoţită de comentarii. Aceste dialoguri, fermecătoare ca exerciţiu polemic, par testări ale aptitudinii speculative ale lui Ahura Mazda. „Un om moare într-o vale adâncă. O pasăre se repede din înălţimi spre fundul acestei văi; ea se aruncă asupra trupului mort şi îl devorează. Apoi pasărea se înalţă din străfundurile văii până în vârful unui munte şi se aşază sub un arbore uscat sau verde. Ea varsă şi îl acoperă de murdărie. Aruncă peste arbore bucăţi din cadavrul devorat. Un om urcă pe acest munte; se apropie de arborele sub care pasărea a stat; caută lemne pentru foc. Omul doboară arborele, îl taie, îl aruncă în foc; care este pedeapsa pentru această faptă?"

Probabilitatea unei asemenea întâmplări într-o lume care nu îşi îngropa sau incinera cadavrele ci le expunea sub cerul liber în locuri pustii, e adevărat, cât mai inaccesibile, era foarte mare. Contactul unui om viu cu un defunct aducea automat, conform credinţei mazdeene, pierderea purităţii. La problema ridicată de Zarathustra, Ahura Mazda oferă soluţia printr-o demonstraţie în care silogismele folosesc în esenţă procedeul cunoscut în matematică sub numele de reducerea la absurd. „Ahura Mazda răspunse: Nici un cadavru transportat de câini, păsări, lupi, de vânt, de muşte, nu face un om impur. Dacă un cadavru transportat de câini, păsări, lupi, vânt, muşte ar putea să provoace impuritatea oamenilor, atunci întreaga lume corporală, care este a mea, ar fi pierdut de mult dorinţa şi idealul de

[15] John R. Hinnells, „*Zoroastrian Saviour Imagery and Its Influence on the New Testament*", în *Numen*, vol. 16, Fasc. 3, pp. 161-185. Conceptul iudaic şi creştin al diavolului sau Satan a fost influenţat de tradiţia iraniană, ca şi acela al mîntuitorului, sursa fiind Sosyant care este mîntuitorul zoroastrian. La fel şi motivul reîntoarcerii la viaţă a morţilor şi al judecăţii de apoi. Verbul *śaţan* înseamnă a acuza, a judeca, ataca cu acuzaţii. (p. 173) În cartea lui Iov „cineva este cel care acuză în rai, rolul lui este de a întreba, testa, acuza". Ceva mai târziu el – *ha-śaţan* -acuzatorul, „devine un nume, *śaţan.* El îl împinge pe David să săvârşească fapte diavoleşti, dar în acest text *śaţan* este încă un mesager divin." Mai târziu va deveni cel care îl împinge pe om în sfera diavolească. În *Noul Testament* „înfrângerea demonilor de Iisus joacă un rol important în Cristologie." „ Creşterea demonologiei în iudaismul târziu este simptomatică pentru schimbarea care s-a produs în modul în care omul simţea lumea." (p. 175) Articolul discută influenţa zoroastriană asupra bisericii creştine şi direct, nu doar prin mediaţia iudee.

puritate; ea ar fi avut sufletul înrăit şi trupul corupt (calea operelor bune ar fi fost distrusă) din cauza mulţimii de cadavre care zac pe pământ."

„Moartea în lumea corporală a purităţii" a celui care încalcă legea purităţii este amintită în fiecare nouă etapă a dialogului. În Fargard XIX Anro Mainyus intră în dispută directă cu Zarathustra. Acesta nu poate fi ucis deoarece „trăieşte prin inteligenţă". Omul, pe punctul de a deveni victima spiritului malefic, îşi dovedeşte superioritatea; Iov, victimă a aceluiaşi spirit distructiv, nu va avea privilegiul de a-l anula prin formidabilul său spirit polemic pe Satan şi atunci se va mulţumi să constrângă divinitatea să vină în faţa lui să se apere de învinuirea de a fi esenţial nedreaptă. Obsesia de a intra în dialog cu El din Cartea lui Iov este geamănă cu intelectualismul colocvial al *Zend-Avestei*, unde dorinţa de comunicare a divinităţii poate ajunge la implorare: „Întreabă-mă, o sfânt, Zarathustra, pe mine creatorul, Fiinţa foarte-sfântă şi foarte înţeleaptă care răspunde foarte binevoitor la ce este întrebat. Dacă tu mă vei întreba, aceasta va fi pentru tine foarte folositor şi se va întoarce în avantajul sfinţeniei (purităţii, inteligenţei) tale".

În polemica lui Zarathustra cu Anro Mainyus, ultimul încearcă să-l corupă pe primul. Ispitirea lui Zarathustra constituie în cele din urmă un elogiu al inteligenţei supreme:

„Anro Mainyus, creatorul fiinţelor josnice îi răspunse: 'nu-mi distruge creaţia, înţelept Zarathustra! Tu eşti fiul lui Purushaçpa (Poorshasp), tu ai primit numele de la o femeie (de la o mamă omenească) purtându-şi fructul. Blestemă deci legea mazdeeană. Tu vei obţine fericirea aşa cum a obţinut-o Vadhaghna, conducătorul ţinuturilor îndepărtate şi duşmane Iranului'. Iar Zarathustra îi răspunse: 'Nu voi blestema deloc legea sfântă a lui Mazda. Nu, chiar dacă însuşi corpul, sufletul şi inteligenţa mea ar dori să se despartă'."

Yaçna conţine imnuri de celebrare a duhurilor, zeilor, stelelor, lunii, soarelui, plantelor, legii durabile, a muntelui divin Ushi-Aarena, texte pentru oferirea în puritate a ofrandelor, de preparare şi folosire, sau celebrare a băuturii Homa. Repetiţia imnică, incantaţia până la beţie dematerializează efectiv sensurile şi produce o stare de vrajă, de mesmerizare şamanică. În *Yaçna* XIX reapare dialogul. Chestiunea importantă care se pune aici este a cuvântului creator, primordial, veritabilă problemă filosofică, deoarece din el a luat naştere întreg universul:

„Zarathustra îl întrebă pe Ahura Mazda: Ahura Mazda, spirit august, creator al binelui corporal, Fiinţă pură! Care este cuvântul pe care tu l-ai rostit înainte ca eu să exist, cuvânt care exista înaintea cerului, înaintea apei, înaintea pământului, înaintea vacii, înaintea plantei, înainte de existenţa focului — fiul tău — înaintea omului drept, înaintea spritelor rele şi a oamenilor nelegiuiţi, înaintea oricărei fiinţe corporale, înaintea oricărei fapte create de tine însuţi şi fiind de origine pură?"

Atunci Ahura Mazda spuse:'Erau, o foarte sfinte Zarathustra, părţile din textul Ahuna Vairya, pe care ţi le-am spus... Oricine le va recita cu voce înaltă eu îl voi ajuta să pătrundă de trei ori cu sufletul său în paradis, traversând podul inaccesibil, până la puritatea perfectă, până la luminile supreme... Şi acest cuvânt este, dintre toate, cel mai demn de a fi repetat de toţi aceia care nu l-au spus

niciodată, care l-au spus şi care îl vor spune. Acest cuvânt pronunţat are aceeaşi valoare ca întreaga lume creată'".

Formulele care urmează – „Mazdâi hujitis vanhéus", „Dazdâ Mananhô", „Khshatrem Ahurai" — spulberă şi lucrul cel mai ascuns aflat în posesia fiinţei atotputernice şi divine. Citindu-le oricine poate deveni în mod ipotetic egalul lui Ahura. Dumnezeul ascuns, enigmatic al *Vechiului Testament* care a creat şi el lumea prin cuvânt (în ebraică *davar* înseamnă cuvânt, obiect, faptă!) nu a fost dispus niciodată să-l dezvăluie în discuţiile cu numeroşii parteneri în dialog. Iahve oferă informaţii fragmentare. Este intransigent faţă de oameni şi în toate romanele biblice, un etern personaj al unui nesfârşit dialog cu muritori mereu diferiţi, deşi, după cum se va vedea în capitolul romanelor biblice, într-un sens esenţial aceeaşi. Tehnica dezvăluirilor şi a înaintării prin dialog spre adevăr amintesc maieutica socratică şi procedura platoniciană.

Integrate în *Yaçna*, textele *Gathâ* sunt scrise, spre deosebire de toate celelalte texte ale *Avestei*, la persoana întâi. Cea de a treia secţiune a *Avestei* a fost concepută în mod asemănător tot într-o manieră dialogică; de data aceasta Zarathustra intră în dialog şi cu alte personaje, cum ar fi Ardviçura Anâhita, Kava Vistâçpa etc.

În *Gathâ* îşi face apariţia confesiunea în monolog. Conştiinţa personajului rămâne în continuare preocupată de probleme spirituale. Lumea creată prin inteligenţa lui Mazda este analizată, problematizată. Interogaţia pură dezvăluie neliniştea spiritului singur înaintea lumii. Curiozitatea pare că nu poate fi satisfăcută. Absenţa lui Ahura Mazda cască un gol sfâşietor. Acesta este „implorat" să „sosească la invocaţiile mele pentru a mă face fericit", iar eul care îşi dirijează spiritul după „gândurile celeste" „va persevera în dorinţa de sfinţenie (sfinţenia este un echivalent al intelectualităţii înalte, nealterate — n.n.) atât cât voi avea puterea şi forţa" în această „stare primitivă a lumii".

Mazda este creatorul nu numai al „lumilor şi legilor" ci şi „al inteligenţelor". Întrebările lui Zarathustra se acumulează tulburător dar nimeni nu mai vine să le ofere vreun răspuns. Şi atunci el îşi asumă ipoteza despre natura răului cu o deplină conştiinţă: „Aceste cuvinte eu le adresez din propria mea inteligenţă" se precizează adeseori. De aceea provocarea nu va întârzia: „Dacă voi existaţi într-adevăr, o Asha, o Mazda, uniţi în spiritul bun, daţi-mi un semn prin toate locurile lumii în aşa fel încât onorându-vă eu să vă laud pentru a vă satisface".

Absenţa partenerului colocvial determină schimbarea procedurii epice: acela care pune întrebări este nevoit să-şi ofere singur şi răspunsuri. Conjurarea lui Ahura Mazda urcă până la plânset şi disperare. Zarathustra afirmă că îl recunoaşte în „spiritul vieţii" şi că doreşte o lume „durabilă". Iar, dincolo de toate, adevărul. Din aceste admirabile interogaţii ale elului neliniştit se naşte o retorică inconfundabilă, stâlpul de susţinere a unei arhitecturi romaneşti de idei de o înaltă intelectualitate:

„Vreau să te întreb, spune-mi adevărul, o Ahura. Care este originea paradisului? Cine a orânduit soarele şi stelele în drumul lor? Care este fenomenul prin care lumea se măreşte sau se micşorează? Spune-mi adevărul, o, Ahura... Cine susţine pământul şi norii din înălţimi ca să nu cadă? Cine a făcut plantele şi apele? Cine este, o Mazda, creatorul bunului spirit?... Care artizan perfect a făcut lumina

şi întunericul? Care artizan perfect a modelat vârful şi valea? Cine este acela datorită căruia există aurora, ziua şi noaptea? şi regulile prin care interpretăm dreptatea?... Este adevărat că înţelepciunea măreşte sfinţenia prin opere bune, conferind putere acestora prin spirit? Pentru ce ai creat vaca grasă care îi furnizează ofrande omului?... Ce este adevărat conform întrebărilor pe care ţi le-am pus? Cine este mincinos? Care dintre cei doi aparţin fiinţei răutăcioase sau distructivului? Mincinosul care ni se opune mie şi ţie prin putere, de ce nu este dovedit rău?"...

Din perspectiva celorlalte dialoguri ale Avestei, întrebările lui Zarathustra, rămas fără partener în dialog, procedează la un gen de anulare progresivă a lui Ahura Mazda. Dincolo de acest act intelectual, pentru Zarathustra nu mai rămâne decât disperarea; ea este consemnată în pagini de jurnal care înregistrează debusolarea unei conştiinţe. Tonul şi mijloacele, lamentaţia paroxistică şi înlăcrimată amintesc de Plângerile lui Ieremia: „Spre ce ţinut să mă îndrept? În ce direcţie să merg împreună cu rudele şi prietenii mei? Nici un păstor nu mă recunoaşte, nici chiar răutăcioşii tirani ai ţinuturilor. Cum aş putea să te fac fericit, o, Ahura Mazda?

Eu ştiu de ce sunt fără ajutor, eu ştiu că sunt un om slab în mijlocul oamenilor slabi, fără putere. Aruncă-ţi ochii, Ahura, spre acela care îşi îndreaptă către tine apropiaţii, aducându-i o alinare ca un prieten altui prieten... Ce protector mi-ai dat tu, Mazda? Căci iată, răii vor să mă chinuiască... În timp ce acest om puternic mă respinge, eu caut să-i învăţ adevărul pe aceia care se ridică din rău şi te rog vino la mine, Mazda, cu darurile sfinţeniei ca să-mi aduci împăcarea. De aş obţine prin Vohumanô moartea acestui tiran!... Ce sprijin, ce bine îi acorzi tu, Asha, lui Zarathustra care te invocă? În ce stare este inima mea? De la cine voi căpăta un ajutor?... Iată, am venit la tine să te implor cu mâinile ridicate, o, Mazda!... Unde este puterea mea conformă cu perfecţiunea mea, unde va fi recompensa? Unde sunt regatele tale, o, Mazda?..."

De la dialog între egali la adoraţie, de la anularea partenerului divin la lamentaţie exaltată, îndoială, disperare, singurătate absolută, Zarathustra rosteşte toate marile întrebări ale oricărui spirit neliniştit. Nici chiar propriul trup nu scapă de contestare. („Pentru ce am căzut în acest corp de carne şi de ce în acesta şi nu în altul?") Intuiţia mişcării universale îl determină să-şi pună întrebarea sensului devenirii: „Cine mână lumea? Cine dirijează societăţile umane spre devenirea meritată după actele lor?"

În *Zend-Avesta* funcţionează retorici ale interogaţiei colocviale şi pure. Simplitatea clara a mesajului zarathustrian care celebrează numai un Dumnezeu tulbură şi azi prin frumuseţe. Dacă din prima retorică prind contur arhitecturi epice ale prozei de idei axată pe dezbaterea unui adevăr, din cealaltă se degajă (mai ales în *Gathâ*) o arhitectură epică confesivă, excelând în notaţia de jurnal a unei sensibilităţi trăind inadecvarea într-o lume primitivă nepregătită încă să o înţeleagă. Zarathustra iubeşte ideile şi disputa intelectuală. Între semenii lui nu îşi poate găsi un egal. Şi atunci îl aduce pe Ahura Mazda când certitudinile par clare, sau îl abandonează când ele se tulbură.

Plasticitatea narativă redusă se datorează importanţei hotărâtoare acordate în plan epic dezbaterilor spirituale. Deşi ritmate (în afară de *Gathâ*), textele

Avestei nu sunt, literar vorbind, nici poezie şi nici proză filosofică. Ele formează capitolele unei ficțiuni romaneşti cu două personaje.

Pentru Zarathustra, naşterea şi moartea nu sunt nici începuturi absolute şi nici finaluri absolute[16]. Timpul pierdut în ceața trecutului şi viitorului devine absurd. Mitul cosmogonic mazdeean revelă un gen de a cincea dimensiune care consideră fie înălțarea către lumină a ființei fie coborârea ei în întuneric. Întâlnim de aceea în Zend Avesta o retorică a unei a cincea dimensiuni, a timpului nelimitat, a Timpului etern, a Ființei luminii de esență ormuzdiană. Aceasta este retorica interogației nesfârşite.

Oroarea de idoli şi mit apare în plan epic asemenea unei orori de culoare, plasticitate, imitație după natură. Autorul nu imită ci construieşte o lume imaginară, fictivă. Invers ca în *Vechiul Testament*, naratorul sau personajul permanent nu este ficțiunea partenerului care inițiază, ci Zarathustra, autorul sau personajul care creează în planul ideilor şi al artei. Din perspectiva textelor *Gathâ*, *Zend-Avesta* însumează forme romaneşti ale dezbaterii, elucidării şi afirmării unor adevăruri puse ulterior sub semnul îndoielii. Autorul, de pe poziția susținută a spiritului superior şi a inteligenței nedogmatice, nu poate fi partizanul nimănui, nici chiar al său însuşi.

Derutantă prin dialectica afirmării şi negării certitudinilor, Avesta conține pagini superbe ale unei proze de idei care merită studiate (din nefericire *Avesta* a avut parte numai de analize filosofice, religioase, mitologice, vag lirice) şi unde poate cel mai prețios dat narativ rezidă în autoscopia eului interogativ dornic de certitudini.

---

[16] Henry Corbin, *Cyclical Time in Mazdaism and Ismailism*. În *Bollingen Series XXX. Papers from the Eranos Yearbooks*, vol. 3, 1957, pp.115-172. „The Mazdean cosmogony tells us that time has two essential aspects: the Time without shore, without origin ... eternal time; and limited time *or the time of long domination* … although eternal Time also tends to assume this name. Eternal time is the paradigm, the model of limited time that was made in its image. And that is why our time itself, as a dimension of earthly existence, gives an intimation of a dimension other that its own chronological dimension – a dimension of light which determines its form and meaning. Inversely, the absence or annihilation of this dimension measures the depth of darkness of one who is in this time. Since it discloses this relation with the origin, the dimension of light may be called the archetypal dimension; as such, it characterizes and situates a being of Light, a being of Ohrmazdean essence. Forming a bond between this being and an eternal Time to which the limited time of his actual form of existence carries him back, this archetypal dimension commands a very specific existence of eternity, or rather the anticipation which makes possible – or which translates- the conception of a cyclical time that is not the Time of an eternal return, but the time of a return to an eternal origin. ”

BIBLIA: UN CATALOG AL STILURILOR

Distincţia dintre laic şi religios, ca moduri de lectură a *Bibliei*, nu are de ce să ofenseze pe nimeni. Ambele chei de lectură sunt perfect adevărate. Ca fiinţă religioasă, citesc *Biblia* ca pe un text sacru. Ca fiinţă estetică, abordez această colecţie de texte ca pe o operă literară. Modul de lectură ţine de o decizie care nu are nimic cu suprasolicitarea literaturii sau subminarea religiei.

Biblia (totalitatea textelor din Vechiul şi Noul Testament) ar putea fi comparată cu un ipotetic roman al unei familii în care naratorul a folosit pentru fiecare capitol în parte o altă modalitate narativă şi un alt registru stilistic. Personajele acordă continuitate şi unitate naraţiunii prin strânsa legătură de rudenie permanent afirmată şi capacitatea, mereu reînnoită, de a se proiecta prin idee în cei ce vor vieţui în viitor. Nu întâmplător listele cu seminţii, rudenii, arbori genealogici sunt plantate din când în când în acest text imens. Autorii lui cât şi aceia care au realizat versiunea finală (totalitatea redacţională a *Vechiului Testament* s-a desăvârşit în primele patru secole de dinaintea erei noastre în şcolile Babilonului, Ierusalimului şi Alexandriei) au făcut dovada remarcabilă că se comportau nu numai ca ideologi mesianici, ci şi ca scriitori.

Un punct de vedere similar celui pe care îl avansam la începutul anilor '80 poate fi regăsit la Lawrence M. Wills[17] şi Richard Elliot Friedman prin cîteva cărţi publicate în jurul anului 2000. În "The Hidden Book in the Bible", Friedman demonstra că există "a single long-running narrative in the Bible" de la Cartea Genezei la Prima Carte a Regilor şi că cele Cinci Cărţi ale lui Moise (conform tradiţiei dictate lui Moise de către Dumnezeu:Facerea, Ieşirea, Leviticul, Numerii, Deuteronomul) au fost scrise de o singură persoană. El atribuie această naraţiune biblică unui singur "artist literar" care a trăit cu aproximativ 28 de secole în urmă.[18]

Vechii evrei, care credeau că Dumnezeu există în afara naturii, aveau o viziune lineară a istoriei. Teoria lui Friedman bazată pe analize de text demonstrează că Biblia a fost construită în jurul unei naraţiuni originale, o proză literară ("prose literature") care avea în jur de trei mii de fraze şi care mergea de la crearea umanităţii pînă la moartea lui David. Această naraţiune literară avea o singură temă, dar nu un singur centru de acţiune. Descoperind în text mai mulţi autori şi mai mulţi redactori, Friedman vorbeşte despre valoarea literară a acestor

[17] Lawrence M. Wills. *The Jewish Novel in the Ancient World*. Cornell University Press, 1995. În Prefaţa cărţii, Wills se consideră primul care discută Biblia ca roman sau colecţie de romane. Aceasta poate fi adevărat pentru spaţiul anglofon unde critica românească este practic necunoscută. *Civilizaţia Romanului* oferea acest mod de lectură critică în anul 1983. Iată ce spune Wills:" When I began this enterprise, the Jewish novels as a category were unknown to laypeople and barely known to scholars in the various fields concerned with this period. As the Greek novels experience something of a renaissance among scholars, I hope that the Jewish novels, along with all other indigenous novelistic literature of the ancient world, will be permitted to join them." (p.xi).

[18] *The Hidden Book in the Bible.* Restored, translated, and introduced by Richard Elliott Friedman. Harper San Francisco, c1998.

texte: “The Bible is thus a synthesis of history and literature, sometimes in harmony and sometimes in tension, but utterly inseparable."[19]

Citită ca un text sacru, ca un text istoric, sau ca un text literar, Biblia îşi dezvăluie tot atâtea dimensiuni interpretative. Pentru cei care o citesc ca pe un text literar, textul biblic va revela nenumărați autori şi o frumusețe şi complexitate estetică remarcabile.

Robert Alter, în *The Art of Biblical Narrative*, apărută aproape concomitent cu volumul întîi al acestei cărți, dar la care am avut acces abia la revizuirea acestui capitol, în anul 2004, muta şi el analiza de la nivelul structurilor formale la o înțelegere adîncă a valorilor şi moralei formulate într-o formă narativă particulară. Narația biblică este pentru Robert Alter reflecția unei arte profunde şi nu primitive (p.17).[20]

În *The Book of J* [21] găsim o remarcă, pe care, tot aşa, cartea de față o avansase cu mult înainte. Autorul califică textul biblic drept "a library of literary texts". „J” vine de la Yahweh sau Jehovah, şi este numele convențional al autorului *Pentateuculuі*, primele cinci cărți ale *Vechiului Testament*. „J” ar fi, în viziunea lui Bloom, un autor, asemeni lui Homer, care ar fi trăit în sau lângă Ierusalim cu mai bine de trei mii de ani înainte, deci cu mult înainte ca Homer să fi trăit sau "să fi fost inventat". Bloom speculează pe marginea identității autorului J. El susține că J ar fi fost o femeie (nu o evreica ci o hitită, ceea ce ar explica ironia din *Facerea*, *Ieşirea* şi *Numerele*) de la curtea Regelui Solomon, un mediu intelectual de o înaltă cultură, scepticism religios considerabil, şi sofisticare psihologică.[22] Textul "doamnei" J ar fi fost cenzurat, revizuit, distorsionat timp de

[19] Richard Elliot Friedman. *Who Wrote the Bible*? Harper Collins Publishers, 1997, p. 242.

[20] Robert Alter, *The Art of Biblical Narrative* Basic Books, Inc, Publishers, New York 1981. (195 pagini). Capitole: A Literary Approach to Bible, Sacred History and the Beginnings of Prose Fiction, Biblical-type Scenes and Uses of Convention, Between Narration and Dialogue, The Techniques of Repetition, Characterization and the Art of Reticence, Composite Artistry, Naration and Knowledge, Conclusion. Primul capitol, „A Literary Approach to the Bible” se ocupă de relevarea pricipiilor distinctive ale artei narative în Biblie. Prin Biblie autorul înțelege numai Vechiul Testament, o colecție de lucrări scrise la intervale diferite în intervalul a aproximativ opt secole. Narațiuni ca „Esther şi Daniel”, scrise după exilul în Babilon, reflectă practici literare noi: „Almost the whole range of biblical narrative however, embodies the basic perception that man must live before God, in the transforming medium of time, incessantly and perplexing in relation with others; and a literary perspective on the operations of narrative may help us more than any other to see how this perception was translated into stories that have had such a powerful, enduring hold on imagination.” ...”are we not coercing the Bible into being literature by attempting to transfer such categories to a set of texts that are theologically motivated, historically oriented, and perhaps to some extent collectively composed...(p. 23) ... Vechiul Testament este „.. historicized prose fiction ...” „ fiction was the principal means which the biblical authors had at their disposal for realizing history” (p. 32). „... biblical narrative in fact offers a particularly instructive instance of the birth of fiction because it often exhibits the most arresting transitions from generalized statement, genealogical lists, mere summaries of characters and acts, to defined scene and concrete interractions between personages. Through the sudden specifications of narrative detail and the invention of dialogue that individualizes the characters and focuses their relations, the biblical writers give the events they report a fictional time and place.” (p.42). „ I have tried to focus on the complexly integrated ways in which the tale is told, giving special attention to what is distinctive in the artful procedures of biblical narrative, what requires us to learn new modes of attentiveness as readers.” (p. 179).

[21] Harold Bloom, David Rosenberg. *The Book of J,* Grove Weidenfeld, 1990. Capitolul „The Author J” .

[22] Harold Bloom. *The Western Canon*, Harcourt Brace & Company, 1994, p. 5.

cel puțin cinci secole de o serie de redactori pe care Bloom îi identifică în text şi îi analizează în detaliu.

Conform antecedentelor culturale, ideea epică nu putea ființa la iudei decât prin intermediul pactului/înțelegerii încheiate între om şi Dumnezeu, între cei ce fac istoria şi trăiesc ideea, şi prezența spiritului divin. Logosul era în esență conceput ca un mediator între omul acelui spațiu spiritual, foarte contradictoriu şi impur, şi divinitatea omniprezentă.

În imensul text biblic, prin eternul *El* ne vorbeşte astfel de fapt, de fiecare dată, un povestitor ce se prezintă ca un *ales*. Acest narator este personajul care întreține tensiunea epică prin relația instaurată pe verticală între conştiința sa şi cunoaşterea nelimitată sau etica abstracțiunii dumnezeieşti. La rândul lor, celelalte prezențe epice sunt nevoite să încheie contracte separate cu divinul prin intermediul autorului lor. Imixtiunea directă a divinului în existența personajelor şi autorilor biblici va înregistra diferențe sensibile. De la Cartea Genezei la Cartea Regilor, "YHWH (Yahve n.n.) va deveni un Dumnezeu ascuns."[23]

Ostilitatea față de artă a civilizației Israelului a determinat de timpuriu refugierea artei în chiar intimitatea a ceea ce constituia expresia originalității spirituale a acestei lumi şi anume monoteismul moral transpus în textele biblice. *Biblia* a şi fost citită de aceea mai mult ca o istorie sau o mitologie în care intenția practică ideologică predomină asupra intenției estetice. Dar „depăşirea mitului, care aparține numai Israelului", după formularea lui Sabatino Moscati (cu amendamentul că acest fapt a fost posibil si în civilizația Iranului avestic), s-a realizat la timpul respectiv nu numai în planul gândirii speculative, ci şi în acela al gândirii artistice. Procesul estetic din spațiul iranian a căpătat aici o cu totul altă turnură. Stilurile diverse, ca şi structurile epice vorbesc despre o muncă de elaborare artistică, despre începutul formării unor conştiințe estetice.

Astfel, în pofida canoanelor impuse de dogmă, nimic nu pare mai departe de ideea nivelării, a uniformității, decât arhitecturile romaneşti ale *Vechiului Testament*. Autorii nu recopiază un corpus de texte canonizat şi nici nu imită un model epic acronic. La rândul lor, redactorii textului final au respectat diversitatea stilistică a textelor originale, dovedindu-se străini de ambiția rescrierii acestui text într-un singur şi uniform stil epic.

Respectul pentru canonul religios s-a împletit constant cu respectul pentru autor, fie că el s-a numit Moise, Iosua Navi sau Ieremia. Inventivitatea în plan estetic se relevă pretutindeni în chip tranşant. *Biblia* poate fi citită ca un text în care formele şi structurile romaneşti se susțin reciproc, iar stilurile şi modelele narative creează contrapunctul polifonic al imensei construcții epice supratemporale. Procedeele retorice cele mai complexe se manifestă în toată frumusețea şi diversitatea lor estetică, traversând narațiunea istorică, romanul vizionar, romanul liric, povestirea aventuroasă, romanul psiho-logic, literatura fantastică, romanul erotic şi sentimental şi chiar literatura groazei.

În *Tratatul despre sublim* scris în secolul întâi al erei noastre, în paragraful referitor la „pregătirea sufletului pentru sublim", după ce se afirmă că „sublimul este un ecou al măreției gândurilor", se demonstrează acest lucru pe texte din

[23] Richard Elliot Friedman. *The Exile and Biblical Narrative. The Formation of the Deutoronomistic and Priestly Works*. Scholars Press, 1981, p. 136.

Homer, Hesiod şi *Biblie* (*Facerea*, Întâia carte a lui Moise): „Astfel — se spune — şi dătătorul de legi al iudeilor, care nu era deloc un om ca oricare altul, pentru că a înţeles cum trebuie puterea lui Dumnezeu, a şi arătat-o, scriind la începutul *Legilor*: — A spus Dumnezeu să se facă lumină şi lumină se făcu, să se facă pământul, şi pământul se făcu-”.[24]

Autorul tratatului poate vorbi despre arta literară a acestui text pentru că, din perspectiva zeilor greci, nu citeşte *Biblia* ca pe un text religios, ceea ce se va întâmpla cu exegeza occidentală a secolelor următoare Pentru autorul tratatului, *Biblia*, citată alături de *Iliada*, este o operă literară. Între pseudo Longinus şi Auerbach -- care, în primele trei capitole din *Mimesis*, se ocupă de „scriitorii evrei ce reuşesc în *Vechiul* şi în *Noul Testament* să dea expresie straturilor suprapuse ale conştiinţei şi conflictului dintre ele”[25] -- se interpun nouăsprezece secole.

Editînd acest capitol la o distanţă de douăzeci de ani de la prima ediţie a cărţii, am citit fie lucrări inaccesibile în România la data scrierii lui, fie lucrări încă nescrise şi nepublicate la timpul respectiv. Una dintre acestea este excelenta sinteză a lui John H. Hayes, care practic convoacă tot ceea ce fusese notabil produs în secolul al douăzecilea pe tema formelor literare ale Vechiului Testament.[26]

Hayes consideră şi el Biblia un „catalog of literary types“ (p. 77). Exegeţii identificaseră de timpuriu în corpusul biblic forme literare ample, "larger units" de două tipuri: „saga chains“ şi „novellas“. (p. 66-71). În prima categorie sunt incluse seriile de naraţiuni sau povestiri privind un personaj cum ar fi Abraham, Lot, Iacob, Esau. Din a doua categorie fac parte „istoriile”, cum ar fi, de pildă, istoria lui Iosif.

Romanele biblice au o înfăţişare ambiguă Ele pot fi discutate ca un comentariu scriptural, ca o variantă populară a istoriei reale, ca o continuare scrisă a unor povestiri populare, sau ca o versiune timpurie a romanului grec.[27] Textele au fost elaborate în diferite perioade istorice, începînd cu secolul al zecelea înaintea erei noastre. Stilul narativ consemnează după caz aceste etape. Romanele scurte, din care este compus corpusul biblic, basculează între stilul discontinuu vizionar lipsit de narativitate, identitatea dintre real şi supranatural, lipsa descripţiei şi a emoţiei interioare (din Pentateuch), şi alunecarea către realism, descripţie, transcrierea emoţiei psiholologice şi explorarea vieţii interioare a protagonistului. În comparaţie cu romanul antic grec, textele biblice sunt mult mai scurte, le lipseşte călătoria — vehicul esenţial al acţiunii în romanul grec — ca şi cuplul amoros, înlocuit în romanul biblic de femeia superbă înconjurată de familia şi prietenii ei, toţi angajaţi în intriga politică. Dacă romanul grec este erotic prin excelenţă, romanul biblic este ideologic şi politic.

Spre deosebire de celelalte literaturi vechi unde persoana autorului era trecută sub tăcere, consemnată în treacăt într-un subsol sau pusă sub semnul îndoielii de prestigiul circulaţiei orale a nucleelor epice elaborate de un narator, textele biblice sunt singurele care, înainte de civilizaţia greacă, preluând sau

[24] *Tratatul despre sublim.* În *Arte Poetice. Antichitatea*. Editura Univers, 1970.
[25]Erich Auerbach, Mimesis, ELU, 1967, p.13
[26]John H. Hayes. *Old Testament Form Criticism.* Trinity University Press, San Antonio, 1974.
[27] Lawrence Wills, *op.cit.,* Introduction, p.8-9.

reafirmînd valoarea individualismului creator de tip zarathustrian, afirmă din capul locului o paternitate creatoare. „Cărțile" aparțin unor personaje care au trecut sau preiau o experiență fundamentală Aceasta se declanşează de obicei în urma dialogului sau confruntării celui ce scrie, cu Dumnezeu, privilegiu care îl va destina unui rol de excepție. Clasificînd discursul profetic şi textele profetice, Gunkel releva două tipuri esențiale ale discursului profetic pe care el le-a numit "amenințări" şi "reproşuri".[28]

Creația epică derivă din acceptarea şi asumarea grației divine. Cei ce narează au, cu alte cuvinte, har divin. Creatorul textului — un inspirat, un vizionar ce se raportează permanent la abstractul *El* — dă curs îndemnului divin, dar şi propriei sale voințe şi conştiinței creatoare. Ultima, oscilând în raporturile ei cu Dumnezeu, va determina, în cazul fiecărui autor care scrie într-un alt timp şi uzând de o anumită retorică, specificul procedeelor narative şi al stilurilor.

Concepția despre artistul prin intermediul căruia se exprimă o esență străină, ideea artei iraționale cred că nu este nicăieri exprimată mai tranşant şi mai dramatic ca aici. Valmiki cochetează cu divinitatea care nu se amestecă niciodată direct în elaborarea artei sale, deşi unele legende vorbesc despre o *Ramayana* scrisă pe un munte de către un zeu de unde a fost „copiată" de Valmiki. Pentru noi, Valmiki este acela care selectează evenimentele demne de a fi narate. În Sumer, creația artistică laică era aproape ilicită, fapt omenesc şi singular; în Egipt scrisul putea fi considerat mai degrabă un mijloc magic şi personal de luare în posesie a zeilor; a descoperi cartea magică a lui Thot însemna a deveni egalul lui. În vechiul Israel, Dumnezeu este în epocile vechi narative acela care *dictează* opera, iar în altele, acela care o inspiră sau o determină. Circulația ideilor în antichitate îndreptățeşte presupunerea că aversiunea lui Platon față de poeți şi creația lirică în general, considerată un fapt nociv şi irațional, venea probabil din cunoaşterea şi răspândirea masivă a acestui gen de texte ce purtau o atare concepție despre artă.

Examinate din perspectiva acestei concepții, textele biblice vorbesc însă de o variabilă a respectivei funcții. În aparență lucrurile nu se alterează: voința divină dictează, se afirmă în plan literar, de la *Cărțile* lui Moise la *Apocalipsa* lui Ioan Teologul. În realitate însă, *relația naratorului cu divinitatea* nereprezentabilă, justițiară, ubicuă şi care, deținând adevărul despre trecut, poate transmite viziunea despre viitor, înregistrează o modificare lentă şi ireversibilă de o uluitoare subtilitate.

De la naratorul care narează în numele lui Dumnezeu („Şi a zis Elohim: Să fie o tărie în mijlocul apelor, care să despartă apele de ape. Şi a făcut Elohim tăria cerului şi a despărțit apele..."(*Geneza, Întâia carte a lui Moise*[29]) până la naratorul a cărui viziune ține locul viziunii lui Dumnezeu („Şi am văzut un cer nou şi un pământ nou. Căci cerul cel dintâi au trecut, iar marea nu mai este..." *Apocalipsa lui Ioan Teologul*), gradațiile acestui raport mărturisesc o maturizare continuă a artei relatării şi o pondere sporită în discurs a personalității celui care narează. În timp, esteticul se delimitează, progresiv, de canonic (religios). Pentru a transpune în

[28] John A. Hayes, op.cit., p. 159.

[29] Citatele din acest capitol aparțin ediției *Biblia sau Sfînta Scriptură*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1968. Ediție îngrijită de Pr. I. Gagiu, Pr. I. David, Şt. Milea. „Vechiul Testament" foloseşte edițiile din 1936, 1944, 1957. „Noul Testament" foloseşte traducerea lui Gala Galaction şi ediția din 1951

viziune, se dovedeşte de la un moment dat mai important *cum* decât *ce*. Miza participării estetice creşte şi ea, realizîndu-se prin noi procedee epice şi mijloace retorice. De la un unic punct de vedere şi un singur adevăr, textul biblic va fi nevoit în cele din urmă să accepte o pluralitate de naratori care îşi susţin fiecare propriul adevăr.

Evangheliile nu par, la urma urmei, decât capitolele unui roman în care mai mulţi naratori flotanţi relatează despre un unic eveniment — procedeu exploatat cu virtuozitate şi inteligenţă de retorica romanului modern. Această „democratizare" apare în povestirile romaneşti ale vechiului Israel odată cu prezenţa autorilor nu neapărat de prestanţa lui Moise sau Iosua Navi, ci de o origine ceva mai umilă. La aceasta a contribuit şi o importantă schimbare în mentalitatea poporului iudeu de după Exil. Modificarea relaţiei dintre narator şi Dumnezeul care inspiră creaţia a fost simultană cu modificarea înregistrată în chiar portretul moral şi imaginea Dumnezeului unic. Exegeza modernă a putut-o explica prin contactul prelungit al religiei vechiului Israel cu monoteismul spiritualizat zoroastrian în timpul Exilului în Babilon şi apoi prin politica tolerantă a noii dinastii Ahemenide.

Se ştie că în anul 721 î.e.n., regele Sargon al Asiriei deportează aristocraţia iudaică în Babilon. În 587 î.e.n., Nabucodonosor cucereşte Ierusalimul, iar evreii robiţi nu mai au practic nici o speranţă de supravieţuire. În 556 î.e.n., Cyrus devine regele Persiei şi Mediei. În 539 î.e.n. el cucereşte Babilonul. Odată instalată, dinastia Ahmenizilor se afirmă ca o formă de guvernare umanizată Zoroastrismul este reconsiderat în imperiul persan, iar acea singulară „pax persica" acordă un uriaş impuls năzuinţelor tuturor popoarelor din imperiu.

În ceea ce îi priveşte pe evrei, în 515 î.e.n. Darius le permite reconstruirea templului din Ierusalim. Neemia, numit de Artaxerxes II satrap al Iudeii, este cel care reconstruieşte Ierusalimul.

Odată cu Ezdra şi Ieremia, *Vechiul Testament* înregistrează un alt ton. Asistăm la o veritabilă renaştere religioasă. Apar o mulţime de profeţi, iar Dumnezeul mânios şi războinic antropomorfizat de Moise, devine pe cât de tolerant, pe atât de abstract, de o înţelepciune zoroastriană.[30] Tiranul divin sângeros ca un monarh asirian se metamorfozează într-un zeu al salvării şi mântuirii, înţelept, inteligent, tolerant. Aşa se explică apariţia unor viziuni ca acelea ale lui Iov şi Iezechiel, texte care „revalorizează conştiinţa individuală şi fac din credincios un adult spiritual"[31], sau a *Cărţii lui Iona,* consemnând afirmarea individualismului într-o morală de grup şi a milei divine, contrare cultului geocentric al Ierusalimului.

În *Vechiul* şi *Noul Testament* partenerul colocvial, constant, este Dumnezeu, „actantul" etern şi universal. La început protagonist al acţiunii (*Geneza*), el se estompează treptat până la retragerea finală consemnată în celebrul strigăt al lui Iisus crucificat. Divinitatea acordă unitate supratemporală corpusului epic acţionând prin poruncă şi profeţie.

Din profetismul religiei vechiului Israel au luat naştere autorii şi vizionarismul. Aceasta a însemnat în plan estetic apariţia personalităţii creatoare,

[30] Paul du Breuil, *Zarathoustra et la transfiguration du monde*, Payot, 1978, p. 45 s.u.
[31] Idem, p. 250

precum şi epica vizionară sau, mai bine spus, viziunea epică. Deşi mai toţi profeţii trăiesc cu obsesia salvării neamului şi vorbesc despre timpul pedepsei şi pedeapsa morală, viziunea fiecăruia, punctul său de vedere sunt în mod tranşant diferite. Pe măsură ce divinitatea renunţă să mai ocupe locul privilegiat, epicul se organizează în jurul personajelor şi naratorilor săi. Între divinitate pe de o parte şi naratori şi personaje pe de alta se instituie, din punctul de vedere al rolului ocupat, un raport invers proporţional.

Comentând încordarea continuă, tensiunea apăsătoare creată de naraţiunea biblică prin ignorarea podoabelor stilistice şi a digresiunii, apoi fundalul misterios reieşit din contrastul dintre scopul acţiunii şi cauzalitate, inseparabila coexistenţă a vieţii cu sublimul într-un „proces lipsit de prezent" în care fiecare personaj „întruchipează un moment al legăturii verticale imaginate" (cu divinitatea, n.n.), în locul uneia cauzale şi temporale stabilite raţional, Auerbach vorbeşte despre tendinţa permanentă spre interpretare a textului biblic, ceea ce îi acordă acestuia o perspectivă cosmologică.

Dogma şi făgăduinţa, contactul cu divinul prin revelaţie determină un tip specific de semnificaţie, denumită „semnificaţia figurală", bazată pe „conexiunea verticală" a elementelor. Figuralul „stabileşte o legătură între două fapte sau personaje, în care una dintre ele nu are numai o semnificaţie proprie, ci o semnifică şi pe cealaltă, iar aceasta din urmă o include pe prima sau o împlineşte. Cei doi poli ai figurii sunt despărţiţi în timp, situându-se în timp totodată cu fapte sau persoane reale; amândoi sunt însă deopotrivă cuprinşi în fluxul curgător care este viaţa istorică şi numai înţelegerea — *intellectus spiritualis* — a convieţuirii lor este un act spiritual"[32] .

Jertfa lui Isaac din *Vechiul Testament* o prefigurează de pildă pe a lui Iisus din *Noul Testament*, care o include pe prima într-un arc spiritual şi fără cauzalitate. Legătura verticală cu divinul ar fi determinat un stil nearticulat, sintactic, parataxic, iraţional din perspectiva cauzalităţii evenimentelor şi figural în interpretarea lor.

Interpretarea figurală este însă aceea care a făcut — vorbind din perspectiva metaromanului biblic — dintr-un corpus de texte disparate, o imensă şi organică naraţiune relatând, la un mod romanesc, avatarurile unei familii spirituale. Auerbach are dreptate mai ales din acest unghi, al romanelor sau textelor cu o structură romanească ce alcătuiesc un supertext al formelor romaneşti, şi nu în ceea ce priveşte realitatea epică a fiecăruia în parte.

[32] Erich Auerbach, op. cit., p. 80

Naratorul care narează în numele lui Dumnezeu

Capitolele *Facerea, Ieşirea, Leviticul, Numerii, Deuteronomul* sunt cele cinci cărţi ale lui Moise sau, mai exact, *romanul lui Moise*. Harold Bloom scria, în *The Book of J* că genul este o categorie inoperantă în cazul autorilor puternici. Asemeni scrierilor lui Shakespeare, cărţile lui Moise/J nu intră în nici un gen de fapt subordonîndu-şi-le pe toate. J este, după Bloom, mai mult decît un povestitor/povestitoare. Este un creator/creatoare de personalităţi umane şi divine, istoric şi profet, ca şi precursorul ficţiunilor morale scrise de Wordsworth, George Eliot, şi Tolstoi.[33]

Naraţiunea este nu atât apăsat simbolică cât dornică să impună idei absolute. Cărţile debutează cu o cosmogonie (apariţia perechii primordiale, izgonirea din rai) pentru a continua cu nararea legământului dintre Dumnezeu şi Avraam, cel ce primeşte direct binecuvântarea divină, şi încercarea la care este supus Avraam. Sunt derulate apoi istoriile lui Isaac, Iacob, Iosif, nenorocirile evreilor din Egipt, se relatează despre descendenţa lui Iosif, naşterea lui Moise din seminţia lui Levi, fratele lui Iosif, afirmarea lui Moise ca personalitate în urma dialogului cu Dumnezeu şi transcrierea amănunţită a minunilor (toiagul care devine şarpe, mâna leproasă care se vindecă, apa care devine sânge etc). Se înregistrează lamentaţia gângavului Moise care refuză onoarea de a fi conducătorul neamului său şi căruia i se spune: „Mergi dar: eu voi deschide gura ta şi te voi învăţa ca să grăieşti" Urmează plăgile căzute deasupra Egiprului, traversarea Mării Roşii, primirea Legii pe muntele Sinai, luptele şi rătăcirea, contemplarea pământului făgăduit şi moartea lui Moise.

Care cititor profan de azi ar putea să creadă că cel ce narează prin intermediul lui Moise este însuşi Dumnezeu? Stilul în care este expusă *Facerea* şi modul amănunţit în care este relatată povestea vieţii lui Moise exclud această ipoteză. Avem în faţă un pur artifact literar. Un Dumnezeu narator ar fi acordat importanţă egală tuturor episoadelor legate de aceia cărora le oferă capricios şi discriminator graţia sa. Pe de altă parte ne putem întreba, ca şi Booth: dacă Adam ştie direct de la Dumnezeu că nu trebuie să mănânce din pomul cunoaşterii, de unde ştia Moise ce a spus Adam când Eva i-a dat mărul şi cum de a fost posibil ca în *Deuteronomul* Moise să-şi relateze propria moarte?

Relatarea romanească a lui Moise oferă o explicaţie, un splendid artificiu retoric. Cu ea ar fi putut de fapt, într-o altă lume şi civilizaţie culturală, să înceapă acest roman confesiv şi biografic, al cărui „secret" se află depus în capitolul straniilor dialoguri ale lui Moise cu Dumnezeu în pustiul Sinai. În cele patruzeci de zile şi patruzeci de nopţi, Moise află totul, după care „scrie toate cuvintele domnului", „poruncile" sale cu o declarată fidelitate. În aceste convorbiri, sugerează textul, el ar fi avut acces la marile revelaţii şi a şi văzut (asemeni lui Valmiki!) tot ceea ce mai apoi a relatat. Atât trecutul cât şi viitorul, dacă vom considera episodul Sinai punctul cheie al naraţiunii, stimulul actului creator.

[33] Harold Bloom, *The Book of J*, op. cit., p. 13.

Numai că, textul lui Moise, în loc să fie conceput ca o confesiune, s-a scris ca o relatare strict cronologică, simbolică şi vizionară, vădit polemică şi cu afişat caracter ideologic; în loc să fie deci o reconstituire subiectivă, o rememorare şi o anticipare ipotetică a propriului sfârşit, ca în relatarea lui Sinuhet, a fost scris ca o istorie. Aceasta este concesia lui Moise determinată de simțul pentru istorie al seminției sale şi de tentativa afişată de a articula cu ajutorul epicității o teorie generală despre existență.

Regăsim aici modalități narative întâlnite în arhitecturile epice sumeriene şi egiptene, ideea experienței cu rol imens în modificarea naturii morale şi intelectuale a eroului, simulacrul cadrului obiectiv în care sunt posibile toate combinațiile fantastice ale metamorfozelor. Deosebirea este că narațiunea cu virtuți romaneşti a lui Moise este prin excelență o demonstrație de idei.

Porunca — formă a revelației şi profetismului ce transcende istoria — corelată, după o sugestie a lui Claude Bremond[34] , cu *ispita*, o funcție dependentă la rândul ei de termenii alternativi *rezistență* şi *cădere*, pune la dispoziția structurii romaneşti a textului lui Moise două soluții narative extrem de simple: dorința de a plăcea (divinității) — conduită de seducere — succes; poruncă primită — conduită de ascultare — poruncă îndeplinită.

Conform acestei serii de alegeri, în textul lui Moise, Avraam este gata să îl jertfească pe Isaac iar personajul Moise nu se îndepărtează niciodată de la ceea ce i se impune. Porunca primită şi neascultată (Adam şi Eva), dorința de a plăcea şi conduita de seducere a divinului ce conduc spre eşec (cazul Cain şi al fraților lui Iosif) sunt exemple singulare, copleşitoare prin efectul lor negativ pentru colectivitate. Aceasta din urmă se lasă manevrată de transmițătorii poruncii deoarece modul în care a acționat mâna justițiară a divinității îi flagelează memoria.

Naratorul Moise rezumă în general ceea ce vrea să relateze. Comprimarea conferă textului un ton oracular. Dialogurile epice sunt reduse, cele mai ample fiind acelea în care apare ca personaj însuşi Dumnezeu. Relația acestuia cu naratorul şi cu personajele importante, de la Avraam la Moise şi ulterior la Iosua Navi, indică un grad de familiaritate pe care nu l-am întâlnit decât în literatura Egiptului, unde zeul idol putea fi admonestat sau deposedat de o calitate.

Naratorul identificat cu Moise, cel format în Egipt, nu putea fi străin de această structură a relațiilor literare. În textele biblice însă originalitatea gândirii vechiului Israel transpune problema în plan pur spiritual. Va fi vorba, odată cu literatura profeților de după Exil, ori de câte ori dialogul cu divinitatea va apărea, de gândiri şi conştiințe aproape egale sau cvasi-echivalente ca prestigiu. Intervenția lui Dumnezeu în dialogul dintre Iov şi prietenii săi, sau replicile schimbate între acelaşi personaj şi răzvrătitul Iona vor conferi ulterior personajului divin postura de partener colocvial ce stimulează procesele intelectuale ale prezențelor epice.

Cel ce narează în primele cinci capitole ale *Vechiului Testament* manifestă o adeziune totală la perspectiva divină, o unică şi constantă concepție asupra lucrurilor, desconsiderare față de cei care nu se bucură de alegerea divină precum şi interesul de a selecta acele fapte ce corespund punctului de vedere amintit.

[34] Claude Bremond, *Logica povestirii*, Editura Univers, 1981.

Relatarea, după cum observa şi Auerbach, este în general indiferentă la indicaţii precise de timp şi spaţiu, fizionomie, vestimentaţie. E săracă în podoabe stilistice, foloseşte în enunţ de preferinţă legăturile paratactice.

Există totuşi o culoare afectivă a relatării din clipa în care Moise intră în scenă ca personaj, precum şi un dramatism specific îndeobşte tuturor acelor texte care comunică o experienţă crucială. La persoana a treia Moise narează întâlnirea sa cu Dumnezeu. O întâlnire care nu corespunde tipicurilor anterioare succint relatate (Avraam, Isaac, Iacob), deoarece s-a desfăşurat, lucru cu totul nou, la un mod polemic. Ea se va deosebi, tot aşa, de viitoarele „convorbiri" ale celor doi din care nu va mai transpare decât supunerea la poruncile Dumnezeului intolerant.

Născut în Egipt, Moise a supravieţuit într-un mod miraculos. Crescut în casa Faraonului şi având ca doică pe propria sa mamă, el a capătat de timpuriu conştiinţa etniei sale. Matur, ucide un egiptean pentru a salva un evreu. Faraonul află de la delatori evrei despre crimă, iar Moise este nevoit să fugă, pentru a nu fi pedepsit, în ţara Madian unde se căsătoreşte cu Sefora, fiica preotului Ietro. Între timp faraonul care îl urmărise pentru crimă, într-un fel bunic al lui Moise de vreme ce acesta fusese adoptat de propria sa fiică, moare. „În vremea aceea, Moise păştea oile lui Ietro, preotul din Madian, socrul său. Şi îndepărtându-se o dată cu turma în pustie, a ajuns până la muntele lui Dumnezeu, la Horeb."

Anticipând ceea ce încă nu ştim, naratorul ne anunţă de la bun început că ceea ce urmează are o importanţă copleşitoare, graţie a două noţiuni de mare semnificaţie: *pustia şi muntele*, locurile în care în întregul text biblic au loc comunicările esenţiale pe verticală, veritabile puncte de contact ale contingentului cu transcendenţa. Pomenirea numelui divin ne asigură că tot ceea ce va urma se înscrie într-o sferă spirituală bine definită şi familiară.

Triunghiul pustiu-munte-Dumnezeu constituie cadrul spaţial investit cu forţă dramatică în care nu se pot desfăşura decât evenimente de excepţie. Ceea ce se întâmplă aici a fost de altfel precedat epic în naraţiunea autorului Moise de revelaţia lui Iacob (după drumul prin pustiu, acesta adoarme cu capul pe un bolovan iar în somn primeşte graţia divină) şi prefigurează dialogurile lui Moise de pe muntele Sinai ca şi noaptea de veghe a lui Iisus pe Muntele Măslinilor. „Şi acolo — se spune în continuare despre Moise — i s-a arătat îngerul domnului într-o pară de foc, ce ieşea dintr-un rug; şi a văzut că rugul nu se mistuia.

Atunci Moise a zis: „Mă duc să văd această arătare minunată: că rugul nu se mistuieşte".

Iară dacă a văzut Domnul că se apropie să privească a strigat la el Domnul din rug şi a zis: „Moise! Moise!" şi El a răspuns: „iată-mă, Doamne!" şi Domnul a zis: ..."

Ultimul fragment cuprinde cinci timpi: relatarea rezumativă a naratorului, gândirea interioară a lui Moise consemnată de un narator omniscient, gândirea lui Dumnezeu exteriorizată printr-un strigăt, răspunsul lui Moise şi discursul lui Dumnezeu. Comentariul naratorului complice cu noi anticipă ceea ce personajul încă nu ştie, şi anume că focul acela este de fapt Dumnezeu. Îl vedem apoi pe Moise mirându-se că rugul nu se mistuie; pare că nu bănuieşte nimic; se mişcă lent spre locul indicat. Îl observăm apoi din perspectiva aceluia aflat chiar în mijlocul rugului, apropiindu-se şi auzind strigătul la care răspunsul lui Moise ne stupefiază.

A avut el acces la comentariul naratorului cu care debutează micul fragment citat? Încheie naratorul o alianţă secretă cu personajul, peste capul

nostru, după ce ne creează iluzia fidelității? Atunci pentru ce această înscenare şi cui serveşte ea, de vreme ce Moise, reiese în chip evident, se preface că nu ştie ce este de fapt rugul aprins? Pe de altă parte naratorul ne anunță de la bun început ceea ce vom afla în final, că acolo se află Dumnezeu.

Citind fragmentul nu am progresat cu nimic în cunoaşterea faptelor. Ştergerea momentului în care era necesar să se explice *cum* şi *de ce* a înțeles Moise că rugul aprins este însuşi Dumnezeu decide ca acest fragment să apară ca o suită de enunțuri tautologice care nu se puteau manifesta decât într-o rememorare disimulată. Orice relatare înseamnă un punct inițial A, o desfăşurare B şi un final C în care se lămuresc, poate, după îndelungi amânări, numeroase semne de întrebare. C constituie față de A un progres, o adâncire a unor semnificații profunde din perspectiva cărora materia epică anterioară se poate reorganiza retroactiv chiar la nivelul sensurilor. În fragmentul biblic lucrurile însă nu stau deloc aşa.

Sub raportul sensului A şi C sunt identice. Ceea ce a fost cuprins între ele nu face deât să întărească impresia că ne aflăm înaintea unui fals dialog dramatic: că Moise ştie că acolo este un personaj numit Dumnezeu dar se preface că nu ştie pentru a-l încerca pe acesta şi pentru a ne induce în eroare pe noi; că Dumnezeu ştie că Moise l-a recunoscut dar îl strigă pentru a ne comunica atât nouă cât şi lui că ştie foarte bine aceasta. De la „Moise! Moise!", la „Iată-mă, Doamne" lucrurile stau extrem de clar din punct de vedere retoric. Textul apare ca o imensă apoziție în care jocul sensurilor se face de la *informare* la o supralicitare a *confirmării*.

Singura complicație a acestei linearități vine din incertitudinea introdusă în text de şiretenia lui Moise şi a naratorului însuşi în momentul translației lui Moise spre rug. Această şiretenie joacă un rol crucial în textul biblic. Ea determină apariția digresiunii epice (considerată de Auerbach ca inexistentă), precum şi o competiție inedită a omului cu divinitatea.

Primul element poate fi observat în desfăşurarea sa examinînd de pildă funcțiile epice din fragmentul citat, desfăcut în secvențe elementare: „autorii" fragmentului se află antrenați într-o luptă a cărei miză este dominația unuia asupra celuilalt, ceea ce reiese din examinarea distribuției rolurilor. Între Dumnezeu şi Moise lupta se termină la egalitate. Acela care cedează primul, antrenând şi cedarea celuilalt, este divinul. Competiția se termină însă cu o conciliere; armele aruncate în luptă sunt şiretenia, prefăcătoria. Dumnezeu apare ca un foc miraculos şi înspăimântător, dar omul nu se sperie şi înaintează spre locul interzis ştiind că, a pătrunde în acel loc, înseamnă a-l lua în stăpînire pe Dumnezeu. Dacă primul bate în retragere, iar celălalt se opreşte, se datorează faptului că nici unul nu doreşte să-l lezeze fundamental pe celălalt şi nici să-l umilească.

Schemă de reprodus din Carte – CR vol. 1, 1983, pagina 136

Dialogul amplu şi polemic care urmează de aici înainte respectă acest model pe care naratorul celor cinci Cărți îl utilizează consecvent cu o tehnică de virtuoz. Conflictul şi concilierea operează atît între om şi Dumnezeu, cît şi între colectivitatea care acționează ca un personaj, şi divinitate. Această sumă de relații poate fi asemuită cu un joc dramatic desfăşurat între narator şi viziunea transcrisă din poruncă divină. Transpunerea în plan epic a unui conflict dintre om şi divin ne ajută să-l întrezărim şi pe acela dintre canonul religios şi creator. Ca şi primul, el s-

a epuizat printr-o conciliere, grație căreia a fost posibilă punerea în relief a personalității auctoriale reale.

Între cei doi autori presupuşi, unul Dumnezeu — canonul religios -, celălalt om, transmisia a suferit deviații cu folos pentru artă. De altfel în drama „jucată" de Moise există un episod care conține, în mod explicit, această idee a transmisiei ca posibilitate de reformulare artistică. Plângându-se că nu poate vorbi convingător – „O, Doamne, spune Moise, eu nu sunt om îndemânatic la vorbă, ci grăiesc anevoie şi sunt gângav; şi aceasta nu de ieri sau de alaltăieri..." — Dumnezeu îl scoate din impas printr-un gest ce pare şi comic şi incredibil; el nu face din Moise un vorbitor (orator), ci îi oferă o soluție intermediară: Dumnezeu îi va vorbi lui Moise, iar Moise îi va transmite mesajul lui Aaron, fratele său, care va vorbi în numele lui poporului.

Aaron va fi un „interpret", dar unul de gradul doi. În acest triunghi, dacă divinitatea este imaginație vizionară, Aaron este cel care citeşte, iar Moise acela care scrie. Pe Muntele Sinai, creatorul de legi şi povestiri gândeşte şi scrie săptămâni în şir, singur cu el însuşi după o experiență spirituală şi de viață ample, bogate. Ca loc al meditației, al reflecției singuratice, ascetice, muntele ține locul, în textele biblice, pădurilor Indiei şi piramidelor sau templelor egiptene: locul prin excelență în care se desfăşoară procesul de creație.

Relația personajelor cu realitatea este mediată în respectivele texte de prezența, în personalitatea însăşi a creatorului, a unei autocenzuri, a unui pact spiritual care determină ca evenimentele să fie selectate în funcție de acestea. Din această pricină absența concretului existențial este explicabilă. Personajele ocupă atenția celui care relatează numai în virtutea împrejurărilor semnificative pentru momentele de contact cu transcedența. În relief ies *gestul* şi *cuvântul*, care îl explică pe primul în semnificație.

Naratorul, la rândul lui contaminat de modelul de relații care i se aplică prin pact şi cenzură dogmatică, îşi tiranizează personajele. El poate pătrunde în interioritatea lor văzând calități neobişnuite, dar a înțelege raționamentul unui personaj transcendent şi cauzele care îl determină să săvârşească un anume gest înseamnă în cele din urmă situarea, cu totul surprinzătoare, neocanonică şi deasupra pactelor, a scriitorului în adevărata poziție privilegiată şi transcendentă.

În relatarea istoricizată a unor evenimente cvasi-legendare ale colectivității şi ale vieții sale personale, naratorul urmăreşte cu tenacitate să-şi slujească ideile, să pledeze pentru ele, să le facă elocvente prin mijloace retorice precise. Evenimentele narate se metamorfozează de aceea pe neaşteptate în idei-obsesii.

În cărțile sale, Moise, scriitorul şi naratorul care a propus, după credința noastră, prima formă romanescă, prima structură de roman ideologic, este *adevăratul demiurg omniscient* care intuieşte convențiile inevitabile ale textului literar. Cărțile lui Moise încep, de altfel, cu *bereşit*, cuvânt care în ebraică înseamnă *geneză*. Este însă vorba de la bun început de o creațiune care începe cu litera *bet* şi nu cu *alef*. Avem deci înaintea noastră o geneză după o geneză, o geneză ficțională (o umbră platoniciană a universaliilor?) — imaginată de narator după o ipotetică geneză naturală — adică un text artistic.

Din punctul de vedere al structurii narative, al distribuției rolurilor şi al mizei aflate în joc, *conflictul dintre Dumnezeu şi Moise este conflictul dintre*

demiurgul cu rol de personaj şi personajul care este narator şi autor demiurg totodată. Demiurgul există, cu alte cuvinte, pentru că scrie. (Exegeza rabinică consideră că voinţa omului, liberul său arbitru, facultatea de a alege între bine şi rău sunt lucruri care scapă atotputerniciei lui Iahve, omul căpătând rolul de asociat la opera de perfecţionare a lumii).

Cedând înaintea lui Moise, Dumnezeu este restrâns la condiţia personajului de roman. Deşi se precizează obsedant: „Şi Domnul a zis”... ceea ce se consemnează sunt cuvintele, ideile, imaginaţia lui Moise, acelea care dau formă epică şi dramatică unei prezenţe epice transcendente prinsă în acest chip în concret, umanizată prin cuvinte, obligată să accepte convenţiile textului epic. Ideea abstractă, divinul, interzis vechilor iudei să fie antropomorfizat prin reprezentare figurativă, nu scapă de aceasta odată ce se recurge la limbaj. Stilul, se spune,este omul. Omul, preciza Blaga, se integrează şi se exprimă inevitabil printr-un stil, este prizonierul unui stil, numai demiurgul fiind suma infinită a stilurilor. Gelozia şi teama de a nu fi uzurpat l-ar determina pe demiurg să-l împiedice pe om de a avea acces la o polivalenţă stilistică.

În relatarea romanească a lui Moise, ca şi în general în textele biblice, intrând în dialog, acceptând deci un stil, Dumnezeu acceptă şi condiţia de om, adică de personaj. În acest paradox, al desprinderii de divin şi al integrării divinului în uman, bătaie de pendul de largă amplitudine, vieţuieşte extraordinara ambiguitate şi vitalitate a arhitecturilor romaneşti din textele biblice.

Naratorul care îl ignoră dar nu îl neagă pe Dumnezeu

Relatare obiectivă la persoana a treia, *Cartea Esterei* prezintă un strălucit caz de manipulare a autorităţii, fiind în acest sens un model al romanului politic. Relaţia naratorului cu divinitatea situează personajele pe o platformă de putere identică. Pentru a supravieţui, personajele din carne şi oase ignoră divinul, deşi îl pomenesc sau invocă şi acţionează asemenea lui.

Cu toate că se recomandă drept relatarea istorică a unui eveniment real, *Cartea Esterei* este o ficţiune narativă. Unii critici au considerat inadvertenţele istorice voite, anume pentru a putea transmite un mesaj naţional drept religie.[35] Divinitatea nu mai apare direct în ajutorul colectivităţii aflate în criză. Iar atunci, printr-un simplu silogism, aceasta îl presupune favorabil pentru a-l putea uita şi, deci, acţiona. Personajele au înţeles că limitarea la simpla invocare conduce la un soi de paralizie periculoasă, la o inactivitate colectivă cu vădite consecinţe tragice.

Romanul Esterei este o naraţiune de curte urmînd patternul "conflictului de curte".[36] Un curtean, Mardoheu, îşi pierde reputaţia si puterea datorită maşinaţiilor unui alt curtean, Aman. Autorul se arată preocupat de relatarea acestei întâmplări importante pentru istoria poporului iudeu (sărbătoarea Purim este

[35] Georg Fohrer, *Introduction to the Old Testament*, Nashville, 1968, p.255. Citat de Lawrence Wills, *The Jewish Novel in the Ancient World*, op. cit. p. 96.

[36] Lawrence Wills, *op.cit. p.154.* Capitolul *Esther* and Greek *Esther*. Ca şi noi în volumul publicat în 1983, Wills numeşte în cartea sa publicată în 1995 cărţile lui Esther şi Judith "novels", Judith find cel mai amplu dintre acestea.

asociată acestei narațiuni), „întâmplare” declanşată de personalitatea puternică a lui Mardoheu. Naratorul selectează de această dată în narare, ceea ce conform lui Auerbach pare de neadmis, şi anume obiectul pitoresc, intriga fățişă, scena şoc.

Simpatia merge de la bun început spre grupul Mardoheu-Estera. La rândul lor, personajele vor selecta în narațiunile lor amănuntul cu imensă valoare politică şi discreditantă pentru adversari. Foarte lumească şi palpitantă, această narațiune nu s-a putut însă sustrage cu totul canonului. Romancierul a simțit nevoia să dea o motivație divină unei intrigi de curte şi a introdus, în acest sens, ca o concesie, *visul*: formă simbolică în textele biblice de recepționare pe verticală a voinței şi grației divine.

Dar visul lui Mardoheu cu care debutează romanul şi tălmăcirea acestuia în final, tălmăcire care vine să *confirme* că tot ceea ce a făcut Mardoheu din propria sa voință este o emanație a bunăvoinței divine, pare din punctul de vedere al construcției epice un adaus ulterior care nu alterează câtuşi de puțin atmosfera de strânsă competiție de la curtea din Suza, ideea că istoria este făcută de personalități şi de arta politică a manevrării destinelor. Un rol de seamă îl joacă în această scriere *cartea.*

Cronica însemnărilor a lui Artaxerxes, „cronica” personală a lui Mardoheu, scrisorile şi mărturiile scrise prin care circulă, difuzează, influențează, dictează voința personajelor, optica lor personală în stare să schimbe cursul realității. Aş remarca, printre altele, înglobarea îndrăzneață în narațiune a documentelor cu pretenția de autenticitate. Rolul lor este de a conferi o cât mai apăsată tentă de veridicitate acțiunii epice. Excelente sunt în acest sens „scrisorile” lui Aman şi Mardoheu ce vorbesc despre înfruntarea pe viață şi pe moarte dintre doi pretendenți la privilegiile absolute ale puterii autocratice.

La curtea opulentă a regelui persan Artaxerxes, al cărui imperiu se întindea de la „India până la Etiopia peste o sută douăzeci şi şapte de țări”, trăia un evreu cu numele de Mardoheu care făcea parte din neamul acelor robi pe care regele asirian Nabucodonosor îi strămutase din Ierusalim în Babilon. La curtea actualului imperator ce face parte dintr-o dinastie tolerantă, Mardoheu nu mai este un rob ci un curtean, e adevărat, mărunt, care înfiripă prietenii cu alți slujitori de aceeaşi condiție.

De la bun început autorul ne familiarizează prin Mardoheu cu provizoratul poporului evreu din Imperiul persan. Populația dezrădăcinată îşi punea problema supraviețuirii în contextul în care sfetnici importanți ai regelui acutizau nemulțumirile suveranului față de independența religioasă afişată a iudeilor. Mardoheu află de la doi eunuci — Gavata şi Tara — probabil tot străini de Babilon, despre un complot împotriva regelui. Dacă îl înştiințează pe Artaxerxes de primejdie este limpede că o face nu din fidelitate, ci dintr-un considerent politic: speră să obțină un privilegiu, o poziție oarecare de unde să poată afla mai prompt şi mai sigur tot ce se întâmplă la curte pentru a-şi proteja neamul.

Ceea ce se va şi întâmpla, numai că Mardoheu îşi atrage cu acest prilej ura lui Aman, vestit slujitor al regelui care „se silea să facă rău lui Mardoheu şi poporului său pentru cei doi eunuci ai regelui” Aman era amestecat prin urmare în complot. Aşa se şi explică de ce imediat ce Mardoheu parvine la o poziție mai bună, la curtea regelui se întâmplă un lucru aproape inexplicabil, consecință a unor manevre de culise pe care noul curtean va şti să le folosească cu o abilitate genială

spre stupoarea întregii curţi şi furia celor vârâţi în luptele de succesiune.

În al treilea an al domniei, Artaxerxes dă o serbare aniversară cu tot fastul de rigoare. Lumeasca optică a naratorului se dă pe faţă cu o indescriptibilă voluptate. Ceea ce în romanul lui Moise era excesiv simbolic, descărnat de epitete, redus la un schelet verbal şi substantival, indiferent la plicromia lumii şi la agitaţia ei, aici pare să se compenseze din belşug. Naratorul îşi dictează singur ce trebuie să vadă; între el şi obiecte nu se interpune nici un ochi divin. Scrie fermecat, contemplând fastul lumii regale, evaluează atent bogăţiile din jur, el singur faţă în faţă cu realul.

Ospăţul dat de rege pentru cetăţenii Suzei are loc în grădina curţii domneşti „împodobită cu covoare albe, verzi şi albastre, de lână, atârnate pe frânghii de in şi de mătase, trecute prin verigi de argint, întărite în stâlpi de marmură. Divanurile de aur şi de argint erau aşezate pe pardoseala de malachită verde, de marmură, de sidef şi de granit negru. Băuturile se turnau în vase de aur şi în cupe felurite, în valoare de treizeci de mii de talanţi, iar vinul din care bea însuşi regele fu mult, după bogăţia şi dăruirea regelui. Băutura se consuma cuviincios şi fără silă, că regele poruncise tuturor cârmuitorilor din casa sa să se facă fiecăruia după voia lui. Regina Vasti făcu şi ea un ospăţ, pentru femei, în casa domnească a regelui Artaxerxes..."

Când regele porunceşte celor şapte eunuci — Mehuman, Bizta, Harbona, Bigta, Abagta, Zetar şi Carcas — să o aducă pe regină la ospăţul prezidat de el, are loc o gravă defecţiune, inexplicabilă atât pentru eticheta curţii, cât şi pentru poziţia femeii favorite la o curte cu sute de concubine. Regina, fie că nu primeşte corect mesajul transmis de eunuci, fie că aceştia nu-i transmit mesajul deloc, fie că-i aduc regelui un mesaj deformat, cert este că lui Artaxerxes i se raportează că regina Vasti refuză să vină la ospăţ. Cele şapte căpetenii ale Midiei şi Persiei aflate lângă rege îl consiliază imediat pe acesta prin Memucan, mare sfetnic, să o repudieze pe regină pentru actul de nesupunere, ceea ce se şi întâmplă fără ca regina Vasti să fie măcar ascultată. Regele este sfătuit apoi să-şi aleagă o nouă soţie dintre cele mai tinere şi frumoase fete ale imperiului.

Hegai, eunucul regelui, păzitorul femeilor, este acela care trebuie să o pregătească pe fiecare pretendentă înainte de a intra la rege. Fiecare partidă de la curte îşi are, în mod logic, în marea masă a pretendentelor la rangul de regină, reprezentante care nu puteau aparţine decât marilor familii persane. Punându-şi toată abilitatea în joc, curteanul Mardoheu, în complicitate cu Hegai, o aduce pe nepoata sa Estera la acest faimos concurs. Eunucul o iniţiază pe Estera în ascuns pentru întâlnirea cu regele: „Fata aceasta — se precizează — plăcu ochilor lui şi îşi atrase bunăvoinţa lui". A rata însemna pentru fiecare concurentă o viaţă în haremul concubinelor. A câştiga însemna puterea, bogăţia şi bunăstarea acelora care au contribuit la ascensiunea ei.

Esterei i se spune tot ce trebuie să ştie şi să facă pentru a-l câştiga definitiv pe Artaxerxes. Odată intrată în iatacul regelui, ea va ieşi de-acolo ca favorită şi regină. Despre faptul că este evreică ştie că nu trebuie să vorbească. Bine instruită, ea tace, ascultă şi execută ordinele venite de la Mardoheu printr-o filieră bine organizată în care alături de Hegai intră şi eunucul concubinelor regale, Şaaşgaz. În paralel, Mardoheu se agită pentru a asigura domnia lui Artaxerxes şi deci regatul Esterei. Pe filiera ştiută o înştiinţează pe noua regină de un alt complot

condus de eunucii Bigtan şi Tereş, căpetenii ale pazei regale. Regele îi va spânzura acumulând în acest fel obligaţii faţă de Mardoheu.

În situaţia dată, singurul adversar periculos pentru Mardoheu rămâne Aman din ţara Agag, „fiul lui Hamadata Macedoneanul". Un macedonean şi un evreu decid politica curţii imperiale. Mişcarea tot mai accelerată a acţiunii, intrigile duble dau complexitate şi suspens romanului. La curtea lui Artaxerxes situaţia pare destul de complicată: două comploturi înăbuşite; înlăturarea unei regine printr-o înţelegere între nobili şi eunuci, afacere în care câştigă un intrus; un macedonean, Aman, tinde să şi-l aservească pe rege; un iudeu reuşeşte să facă dintr-o evreică regina imperiului şi încearcă să-l înlăture pe Aman pentru a-şi adjudeca rolul de prim sfetnic al împăratului.

Artaxerxes este un rege influenţabil, lipsit de personalitate. Lupta la palat se dă pentru completa lui aservire de către sferele de influenţă rivale. Mai întâi regele pare să fie alături de marii nobili care îl determină să o repudieze pe Vasti; după venirea Esterei la tron, cel mai important însă se arată Aman. Acesta îi înlătură definitiv pe cei şapte nobili şi îl subordonează complet pe rege. Ţelul lui Aman este acum compromiterea lui Mardoheu care se poartă cu o obrăznicie intolerabilă Atitudinea recalcitrantului curtean se bazează pe două mari raţiuni necunoscute lui Aman: mai întâi ea se întemeiază pe reala putere a Esterei asupra lui Artaxerxes şi în al doilea rând pe puterea lui Mardoheu faţă de Estera. Mardoheu doreşte să-l împingă pe Aman spre un act ireparabil pe care ulterior să-l poată folosi ca un bumerang. Ceea ce se şi întâmplă.

Aman nu poate tolera la infinit obrăznicia unui curtean mărunt, pe punctul de a-l compromite deoarece dezvăluise regelui unele uneltiri în care, din fericire, fuseseră dibuiţi participanţi mărunţi după cercetări de mântuială. Şi pentru că Mardoheu face parte din populaţia cea mai detestată la curte, la urma urmei el fiind reprezentantul diasporei evreieşti, Aman pune la cale o diversiune naţionalistă, aberantă pentru compoziţia polimorfă a acestui imperiu multinaţional întemeiat în esenţă pe toleranţă etnică şi religioasă. Îl va convinge pe rege ca în ziua de treisprezece a lunii Adar să fie ucişi şi jefuiţi toţi evreii din imperiu. Pretextul este lipsa de receptivitate a evreilor la obiceiurile şi legile persane. Faptul că nu respectă „legea" (citeşte religia) persană este considerat de Aman o sfidare a legilor imperiului, deci o nesupunere politică. Artaxerxes, convins, îi lasă mână liberă, dar Mardoheu, în contraofensivă, pune la cale marea lovitură politică. Fulgerător, pe acelaşi lanţ al comunicărilor, este înştiinţată şi instruită Estera. Ea va proceda, conform planului, în cele mai mici amănunte.

Cu riscul vieţii, ea încalcă eticheta curţii; cere o audienţă regelui. Fermecătoare şi abilă, îl convinge pe rege să ia parte împreună cu Aman a doua zi la un ospăţ în apartamentul ei regal. Între timp, Aman, foarte grăbit, înalţă o spânzurătoare pentru Mardoheu. Este posibil ca Estera înştiinţată de acest lucru prin eunucii ei să pună să se citească regelui înainte de culcare, în chiar seara aceleiaşi zile, exact fragmentul din *Cronica însemnărilor* regale în care se scria despre primul complot descoperit de Mardoheu. Întrebând dacă a fost răsplătit, regelui i se răspunde negativ, deşi la timpul cuvenit Mardoheu îşi primise avansarea la curte. Artaxerxes îl va însărcina a doua zi în zori pe Aman să-l cinstească pe Mardoheu, iar acesta, călare pe calul regal, cu veşminte regale şi cu o

coroană pe cap, va fi plimbat prin oraş de către Aman, care strigă: „Aşa se face omului pe care regele vrea să-l cinstească". Şi asta chiar în ziua în care Mardoheu urmează să fie spânzurat.

Dar ceea ce se întâmplă acum pare o palidă prevestire a ceea ce se va petrece la ospățul intim dat de Estera. Cei trei petrec, iar Artaxerxes, îndrăgostit şi fermecat, o încredințează pe Estera că îi va îndeplini oricând orice dorință. Iar Estera îi mărturiseşte că în curând îl va părăsi deoarece ea şi poporul ei trebuie să moară. Tulburat, regele întreabă: „Cine-i acela şi unde-i omul care a îndrăznit a gândi să facă aşa?" iar Estera i-l arată pe Aman: stupefiat, Aman „s-a cutremurat" de groază. Regele „s-a sculat de la ospăț plin de mânie şi s-a dus în grădina palatului".

Rămas în sala de ospăț, Aman încearcă să-şi caute scăparea cerşind îndurare Esterei. Regele este mânios pentru că fusese mințit de Estera, el abia acum află că ea aparține poporului iudeu; pentru că se află în situația de a alege între femeie şi sfetnic; pentru că ştie că nu se poate pune cu uşurință în situația de a revoca un ordin şi de a deveni apărătorul unui popor nu foarte iubit. Iar Estera înțelege tot acest proces psihologic complicat, faptul că poate să piardă tot atât de bine pe cât poate să câştige.

Balanța încă nu fusese înclinată. Şi în acest moment Estera face cu sânge rece un lucru absolut genial: îl atrage pe Aman spre pat oferindu-i regelui, exact în momentul în care acesta se întorcea din grădină, un tablou înaintea căruia nu are cum să nu reacționeze: „Când se întoarse regele din grădina palatului, Aman tocmai se aruncase pe patul pe care se afla Estera. Şi a zis regele: Vrei încă să şi sileşti pe regină aici, în casa mea?" Cuvintele acestea îl paralizează definitiv pe Aman. Un eunuc, Harbona, instruit dinainte cu rolul său, îl înştiințează chiar în acest moment pe rege că Aman a pregătit o spânzurătoare pentru Mardoheu, acela pe care Artaxerxes îl cinstise cu onoruri regale cu puțin timp înainte.

Aman va fi imediat spânzurat, nu pentru pogromul plănuit, ci pentru că ridicase ochii asupra reginei şi pentru că îndrăznise să contrazică un ordin (de fapt anulat de Aman după cinstirea lui Mardoheu). Nimeni nu stă însă să lămurească lucrurile, şi anume că pogromul se hotărâse cu aprobarea regelui, că Aman se prăvălise pe pat pentru a cerşi iertare ş.a.m.d. Ordinele se dau şi se execută fulgerător. Cel mai rapid în acțiune câştigă. Adus imediat lângă rege, Mardoheu ia toate bunurile lui Aman, îi ucide fiii, anulează măcelul, dă ordin ca la data amintită să fie ucişi în imperiu toți duşmanii iudeilor şi, strălucită victorie, îl convinge pe rege că Aman, „cu adevărat străin de sângele persan" — de parcă iudeii ar fi avut ceva comun cu acest sânge — fusese un spion ce „socotea el să ne lase fără oameni, iar împărăția persană să o dea Macedonenilor."

Cel mai interesant personaj al acestui roman despre puterea represivă, totalitară, atât de apropiat prin atmosferă şi dinamica intereselor de romane scrise în secolul al XX-lea precum *Recursul la metodă* al lui Carpentier, sau *Toamna patriarhului* al lui Marquez, este Aman din țara Agag, fiul lui Hamadata Macedoneanul. Aman face parte din aparatul represiv, pune la cale represiunea pentru a trăi în final revelația că a fost manipulat la rândul său. Cunoaşte sentimentul absurd al celui lipsit de posibilitatea de a se apăra — mecanism perfecționat şi slujit de el însuşi! — şi cade primul victimă represiunii. Străinul care vrea să-i ucidă pe străinii de sângele persan moare din vina de a fi străin.

Aparatul represiv pus în mişcare poate fi manevrat de oricine reuşeşte să ajungă în situaţia de a da ordine. Această lipsă de conştiinţă a celor destinaţi să ucidă, excelent reprezentată pe mai multe planuri epice, este una din victoriile artei narative a autorului *Cărţii Esterei*. Ordinele transmise către *satrapii* regatului, *căpeteniile* celor o sută douăzeci şi şapte de ţări şi *căpeteniile* fiecărui popor — această plasă cu ochiuri foarte mici, maşina represivă kafkiană care execută, săvârşeşte tot ce i se comandă, chiar şi o grozăvie — serveşte pe cel în postura de a le emite.

Paradoxul acestei situaţii nu rămâne neexploatat, în planul intrigii, de Mardoheu. El pune mecanismul în situaţia de a se autodistruge şi — demn de reţinut — chiar şi în această situaţie limită aparatul represiv nu reacţionează nici măcar din instinct de conservare. Ordonând ca în ziua a treisprezecea a lunii Adar să se dea voie iudeilor din imperiu să-i ucidă pe toţi duşmanii lor, Mardoheu îi lasă pe reprezentanţii aparatului represiv la discreţia iudeilor care vor şti să profite de împrejurare.

Concomitent cu venirea Esterei la tron, regele îi oferise lui Aman cea mai înaltă favoare: „L-a înălţat şi a pus scaunul lui mai presus decât al tuturor căpeteniilor pe care le avea". Tot imperiul se închinase la picioarele lui Aman. El trăise beţia puterii şi luxul intoleranţei. Când i s-a spuns de cine ştie ce intrigant mărunt că Mardoheu nu i se închină când trece pe lângă el, Aman „se umplu de mânie", dar lui i se pare că-i prea puţin să-l ucidă deoarece nutreşte o ură mai veche şi mai „globală". Aman vrea să distrugă de fapt poporul din care Mardoheu face parte!

Actele comprimate temporal ale acestui text, în care se pot vedea cu limpezime rădăcinile romanului politic şi curtenesc, se desfăşoară de fapt de-a lungul a foarte mulţi ani. Este timpul acumulărilor de ură, al intrigilor de curte, al loviturilor ascunse. Naratorul, ignorând legăturile, acele depresiuni molatice ceva mai detensionate ale povestirii romaneşti, a selectat numai vârfurile, momentele de criză ale lumii sale imaginare şi istorice totodată. Astfel, dacă ospăţul la care regina Vasti este repudiată are loc în al treilea an al domniei lui Artaxerxes, Estera va fi încoronată abia în al şaptelea an al domniei lui, deci după aproximativ patru ani de concubinaj şi de luptă pe viaţă şi pe moarte în harem pentru a-i rămâne favorită, iar hotărârea regelui de a-i ucide pe iudei la sfatul lui Aman este luată în al doisprezecelea an al domniei lui Artaxerxes, deci după cinci ani de domnie a Esterei şi de contracarare tenace a lui Aman. Remarcabil este rolul de coloană a cincea jucat de Estera, faptul că desconspirarea ei devine un teribil atu psihologic şi moral, ca să nu mai spunem politic, forţa de a se păstra ca ultimă carte pentru un caz de forţă majoră.

Cei doi agenţi — Estera şi Aman – de la curtea celui mai mare imperiu al timpului, imperiu în expansiune ce viza şi ţările de dincolo de Mediterana, încearcă fiecare să obţină în fapt orientarea într-un anume sens a politicii imperiale. Victoria Esterei, a arătat istoria, neîntemeiată pe o forţă politică şi militară reală, a constituit doar o mică oază de linişte în istoria neamului ei, neinfluenţând în chip decisiv destinul poporului iudeu. Aman în schimb va fi confirmat: Alexandru cel Mare vine nu după mult timp şi cucereşte ceea ce părea intangibil.

Că Aman este un temperament exploziv, repezit şi lipsit de o anume abilitate se vede din episodul în care, crezând că regele vrea să-i acorde noi

onoruri, se întrece în a-i sugera care ar fi recompensele meritate de un favorit imperial, fără să intuiască că este vorba chiar de duşmanul său, Mardoheu. Nici Artaxerxes nu este mai puțin cinic: îl obligă pe Aman să-l plimbe pe Mardoheu prin oraş împodobit cu haine regale ştiind cât de mult îi urăşte Aman pe iudei şi neputând totodată uita că cel împodobit cu însemnele regale face parte dintr-un neam pe care îl vedea exterminat nu peste multă vreme.

Gestul lui Artaxerxes indică oricum o anumită detaşare față de Aman. Este posibil ca uneltirile Esterei să-i fi pregătit cu migală acestuia dizgrația. De altfel lui Aman, soția acestuia, Zereş, comentând întâmplarea, îi spune de la bun început că partida este pierdută: „Dacă Mardoheu, din pricina căruia a început căderea ta, e din neamul iudeilor, atunci tu nu vei putea face nimic împotriva lui".

Nicăieri până acum în text nu se precizează cu atâta claritate că este vorba de o cădere pregătită cu multă răbdare. Scena regizată însă de Artaxerxes este elocventă. Iar capitolul următor va consfinți triumful manevrelor subterane odată cu ultima dovadă furnizată de Estera, şi anume că Aman este un ticălos: punând la cale uciderea evreilor vroia de fapt să o omoare pe ea şi că, în tot ce a făcut, Aman a procedat ca un bărbat refuzat. Rugându-se, cutremurat, pentru viața sa „căci vedea bine că regele hotărâse pieirea lui", cu fața acoperită de tulburare deoarece înțelege în fine că va plăti eşecul cu propria sa viață, — iată imaginea finală a unei personalități de o mare complexitate psihologică. Estera îl ucide totuşi pe adversarul ei într-un mod elegant; Iudita din *Cartea Iuditei* o face însă cu brutalitate.

Aceste două romane sentimentale şi de acțiune de culise totodată, amestec de eros şi intrigă politică, în care naratorul ignoră în fapt în plan narativ divinitatea deoarece erotismul este dispus să o înlocuiască, dovedesc în cel mai înalt grad un lucru şi anume că, înainte de vechii greci, prozatorii evrei au fost aceia care au înțeles mecanismul de funcționare al destinului şi modul în care omul se putea folosi de aceasta.

Pe de altă parte, femeia ca protagonistă în romanul biblic pare a ne aminti nu doar de prototipul personajul feminin din romanul grec (discutat în capitolul *Permanența unei sinteze*, dedicat romanului grec şi bizantin) ci şi de prototipul feminin al romanului gotic scris în secolul al optsprezecelea. Erotismul, păcatul, spălarea de păcatul dorinței par să arate că „asocierea dorinței, religiei şi cruzimii" le este comun.[37]

Cartea Iuditei este romanul unei femei care, fiind martora înfrângerii poporului său, se duce în tabăra agresorilor pentru a cere protecție împotriva prezumtivilor prigonitori din cetate. Ea îl subjugă pe conducătorul armatei duşmane şi, în prima noapte de dragoste, îl ucide şi aduce, în cetatea asediată, capul vrăjmaşului. Şi aici abilitatea femeii este cheia intrigii romaneşti, deşi şi actele ei sunt puse pe seama unor prezumtive porunci divine. De data aceasta însă Dumnezeu nu apare nici măcar printr-un vis simbolic, ci printr-o pură speculație, grație căreia Iudita, din acelaşi neam al lui Israel, se pune chiar în situația şi rolul divinității în fapt ignorate. Cu o logică sclipitoare, Iudita demonstrează colectivității pasive că este unica persoană care are acces la „mintea lui" şi că

[37] Vezi Wills op.cit. p. 14 comentîndu-l pe Raymond W. Mise, *The Gothic Heroine and the Nature of the Gothic Novel*, Arno, 1980.

înțelege „gândurile lui”. De aici înainte în ochii cetății Iudita va ține locul lui Dumnezeu.[38]

Decizia de acțiune este luată atunci când se află că sfatul cetății a hotărât predarea Betuliei peste cinci zile asediatorilor asirieni. Nabucodonosor în expansiune cucereşte ținut după ținut. Istoria reține de altfel că Nabucodonosor distruge în 587 î.e.n. Ierusalimul şi îi trimite pe evrei în surghiun. Acțiunea din cartea Iuditei se desfăşoară în acest timp. Comanda armatei invadatoare este deținută de generalul Olofern.

Față de romanul Esterei, în care este vorba probabil de Artaxerxes al treilea, contemporanul lui Alexandru cel Mare care dă lovitura decisivă Imperiului Roman la Granic în 334, pentru ca în 331 să ia Babilonul şi Suza, ceea ce explică pentru timpul respectiv aversiunea crescândă față de macedoneni la curtea persană, romanul Iuditei îşi plasează acțiunea în timp cu aproape două secole mai înainte. Ca şi ceea ce va făptui Estera, actul Iuditei nu reuşeşte decât să temporizeze dezastrul. Important însă este de observat modul de selectare preferențială în narare a prerogativelor umane (sociale, politice imediate) față de acelea divine.

Asumându-şi riscul de a se identifica în primul rând în chip fățiş cu divinul (ceea ce Moise nu îndrăznise decât în jocul relațiilor dintre personaje); mizând deci pe străvechea, enigmatica şi incontrolabila comunicare a descendenților lui Israel cu Dumnezeu, Iudita pune la cale un plan de salvare atât de naiv şi de lipsit de perspectivă politică încât el este în mod clar emanația propriei ei personalități cu viziune limitată asupra istoriei. Între ceea ce face Iudita şi aranjamentele politice ale lui Moise sau Mardoheu distanța este enormă. Ca şi Mardoheu, Iudita acționează pe cont propriu, inventând porunci imaginare.

Exilarea divinului nu este totuşi definitivă. Rolul acestuia ar fi de a furniza unor personaje similare un important sprijin moral şi un ascendent necesar în ochii acelora care le investesc cu funcția de conducători ai neamului şi inițiatori ideologici.

Relația pe verticală a personajului romanesc cu divinitatea se substituie în romanele biblice inteligenței, perspicacității şi dotării spirituale de excepție.

Iată cum decurge logica Iuditei înaintea bătrânilor cetății Betulia.

Văduva „frumoasă la stat şi fermecătoare la chip” este bogată şi temută în cetate. Pe cele trei căpetenii ale cetății, bătrânii Oziaş, Habriş şi Harmiş chemați la ordine, îi muştruluieşte cu aroganță. Mai întâi îi acuză că vor să-l „ispitească” pe Dumnezeu deoarece bătrânii, exasperați de lipsuri, s-au jurat în fața poporului că vor preda cetatea dacă în timp de cinci zile Iahve nu le vine în ajutor; apoi îi acuză de prostie şi incapacitatea de a pătrunde „pe Dumnezeu, care a făcut toate acestea, şi să cunoaşteți mintea lui şi să înțelegeți gândurile lui”.

Iudita se erijează în postura intermediarului, a tălmăcitorului voinței

[38] Discutînd "The Judith Novel," Wills consideră că acesta este cel mai izbutit şi totodată cel mai aproape de conceptul modern de roman:" The Greek and Roman novels do not achieve a "vaulted narrative," but Judith seems to posses a sense of this ideal - primitive, to be sure, but if followed to its culmination it is the major literary achievement of literate culture (...) the technique is being manipulated, and the very artificiality of Judith, its bloated rethoric and contrived matched pairs in the two halves of the book, so easy to disdain from our vantage point, are actually some of the means by which the author is able to extend the reader's engagement over many pages without resorting to repeatable episodes. The bombastic style and contrived effects constitute a primitive flying buttress that allows for the creation of a vaulted narrative." (p. 156)

divine ignorând în esență această voință care nu poate fi cunoscută şi care avea prin tradiție o putere nelimitată dar rațiuni complet imprevizibile de acțiune. În această situație, spune Iudita, dat fiind că evreii iubiți de Dumnezeul lui Israel nu încetează să fie uciși, deşi „noi însă nu cunoaştem alt Dumnezeu afară de el"; deoarece nu există o reciprocitate a fidelității iar *greşeala*, oricare ar fi ea, de pildă chiar şi faptul absurd că dacă ei vor fi uciși şi templul pângărit sub privirea Dumnezeului inactiv, aceasta se va răsfrânge în mod grav asupra urmaşilor fiindcă Dumnezeu nu îngăduie macularea templului; dat fiind că robia în care ar cădea este foarte posibil să fie considerată de divinitate *o lipsă de dragoste* drept pentru care „Domnul Dumnezeul nostru o va preface în ocară", singura soluție rămâne acțiunea pentru salvarea generală, ignorând temporar însăşi divinitatea: „Şi acum, fraților, să arătăm fraților noştri că viața noastră atârnă de noi şi, ceea ce avem mai sfânt, templul şi altarul se reazimă pe noi".

Iudita trăieşte puternicul sentiment că sprijinul real al poporului ei rezidă în ea însăşi. Ideea că Dumnezeul lui Israel o încearcă pe ea şi pe oamenii Betuliei constituie ieşirea din acestă logică ce conducea spre adevărul că Dumnezeu nu era decât o emanație a voinței de a crede a unui popor, că divinul este ea însăşi. Fără să o afirme, Iudita acționează ca atare, iar Oziaş nu întâmplător o invită cu ironie să facă în aşa fel încât „Domnul să ne trimită ploaie, ca să umple vasele noastre şi să nu mai ducem lipsă de apă". Dar Iudita nu are ştiința lui Moise învățată în Egipt de a despărți apele de uscat, de a face munții să bubuie, de a vindeca pe cei bolnavi. Arma ei este una mai pământească, şi anume, arta de a se preface şi de a se face plăcută. Pentru a-şi potența farmecul, energia interioară, Iudita procedează ca toți inițiații de la Wiswamitra la Zarathustra şi Moise, şi anume va face asceză. O asceză în care locul principal îl deține rugăciunea şi implorarea, ca formă psihologică de autoconvingere prin magia litaniei, rularea unor formule sacramentale, îndârjirea în idee prin repetarea obsesivă a numelor şi faptelor duşmanilor. Tăcerea asceților hinduşi este înlocuită de logoreea nervoasă a inițiaților iudei. Lucru explicabil deoarece ascetul iudeu se doreşte şi un conducător.

Această realitate reiese foarte limpede şi dintr-o altă întâmplare, aparent fără însemnătate, din romanul Iuditei, dar care ne pune înaintea unor fapte cu rolul de a deturna în mod progresiv pe cei curioşi de la cunoaşterea unui plan care ar fi putut fi catastrofal odată intrat în mâna asirienilor. Planul îi aparține probabil lui Oziaş aflat în complicitate cu Iudita. Întâmplarea este anterioară hotărârii Iuditei şi, examinată atent, ea devine o verigă importantă a narațiunii. Personajul cheie este „căpetenia fiilor lui Amon" din tabăra lui Olofern, deci un egiptean care simpatizează cu iudeii, probabil nu străin de acest popor care a trăit sute de ani în Egipt şi s-a amestecat cu sânge egiptean.

Ahior îi povesteşte generalului Olofern, furios de rezistența iudeilor, istoria acestui popor cu o vădită admirație pentru eroismul lor manifestat în lupta pentru supraviețuire. De partea iudeilor, precizează Ahior, este „un Dumnezeu care urăşte nedreptatea" şi care i-a pedepsit cu robia pe cei „răzleți" de „calea pe care el le-o orânduise". Numai că „pocăindu-se", venind toți în jurul templului sfânt din Ierusalim, ei şi-au atras iară bunăvoința divinității. În acest moment, argumentează Ahior, trebuie ştiut care este poziția divinității față de iudei. Dacă aceştia au păcătuit iar Dumnezeul lor vrea să-i pedepsească, spune Ahior, să-i atacăm şi-i vom învinge; dacă lucrurile stau invers, e mai bine ca „Domnul meu să treacă mai departe".

Mânios că în tabăra sa un general poate pleda pentru duşmani, Olofern hotărăşte ca Ahior să fie pedepsit şi nu oricum; el este dus în munţi şi lăsat lângă cetatea Betulia de către ostaşii asirieni, deoarece, precizează Olofern, Ahior trebuie să se convingă că nu există nici un Dumnezeu în afară de Nabucodonosor. Acest adevăr nu-l poate proba decât pe pielea sa, fiind masacrat peste puțin timp de asirieni laolaltă cu iudeii pe care îi apărase.

Ajuns în cetatea Betuliei, Ahior povesteşte prin ce a trecut. Pentru iudei pare că nu mai există nici o speranță de a stăvili iminenta năvălire asiriană. Oziaş îl ia în casa sa pe Ahior. De aici înainte până în momentul când va conduce armata Betuliei împotriva asirienilor rămaşi fără comandant, Ahior nu mai apare explicit în narațiune. Tot el este acela care certifică în final în fața poporului iudeu că ceea ce adusese în desagă Iudita este capul lui Olofern. Văzând în această faptă mâna divină, el cere să fie primit în sânul neamului lui Israel. Leşinul lui Ahior la vederea capului lui Olofern, aparenta sa retragere din scenă sunt simple strategii, secvențe ale unui scenariu care se joacă în fața poporului avându-i ca protagonişti pe Ahior, Oziaş şi Iudita. În acest roman Ahior deține în esență rolul marelui intrigant Mardoheu.

Plecarea Iuditei în tabăra duşmană, comportamentul ei acolo denotă cunoaşterea precisă a aceluia care îi va cădea în capcană. Olofern este un bărbat disponibil iar Iudita acționează pentru a-l stimula sub îndrumarea din umbră a aceluia care îşi joacă în acest fel ultima sa mare speranță. Din această perspectivă înfruntarea din roman nu este în esență dintre asirieni şi iudei, pe cât o luptă pe viață şi pe moarte dintre Olofern şi Ahior. Citit astfel, romanul Iuditei afirmă prin intrigă şi complicație narativă forme romaneşti pe care romanul de suspans modern, amestec de intrigă politică, spionaj, documentar istoric, le oferă marelui public. Servite într-un ambalaj din care nu lipseşte misterul scenariilor posibile din anturajul puterii, *thriller*-ul satisface dorința de aventură a marelui public şi năzuința acestuia de a participa la desfăşurarea de forțe din culisele vieții politice internaționale.

În ansamblul textelor biblice, atitudinea în selectarea episoadelor epice a naratorului care îl ignoră pe Dumnezeu creează o distribuție specifică a rolurilor. Ea conferă o alternativă inconfundabilă disputei epice şi o structură distinctă relației dintre *poruncă, greşeală ipotetică* şi *executarea poruncii*. Cei ce poruncesc nu sunt aici zeii ci oamenii. Finalul confruntării va fi invariabil de partea personajelor din perspectiva cărora sunt scrise romanele, ale acelor prezențe investite deci cu un credit moral de autorii lor.

Deşi în romane poruncesc Artaxerxes, Aman, Olofern, pe noi ne interesează acele personaje care, poruncind, o fac, retoric vorbind, sub scutul moral al unui protector ipotetic atotputernic, deşi trecut sub tăcere. Aceştia sunt învingătorii, autorii discreți ai prejudicierii. Spre deosebire de cei ce poruncesc fără credit moral şi divin, poruncile celor investiți cu credit moral şi divin nu mai au nevoie să apară în chip expres în text, fiind subînțelese. Retorica textelor biblice stabileşte o relație care funcționează impecabil între viziunea binevoitoare, auctorială, față de un personaj investit cu credit moral — din perspectiva căruia se vor nara evenimentele — şi obținerea victoriei (sociale, politice), a grației, a bunăvoinței divine.

Dacă Mardoheu, Estera, Ahior, Iudita sunt agenții inițiatori ai schimbării, performerii romaneşti, atunci Artaxerxes, Aman, Olofern sunt cei care suportă modificările produse de primii. Mardoheu şi Ahior poruncesc în virtutea unui

imaginar *a greşi* faţă de divin, ceea ce îi situează pe aceeaşi poziţie cu divinitatea; ignorarea de fapt a acesteia decurgând de aici, şi fiind eficientă politic ca singura cale a supravieţuirii.

Estera şi Iudita vor fi executanţii, autorii direcţi ai prejudicierii lui Aman, Artaxerxes, Olofern (subînţeles fiind şi Nabucodonosor). Funcţia Ispitei în aceste romane nu se configurează din relaţia pe verticală dintre divinitate şi personaje, ci din relaţiile dintre cei care execută şi aceia care vor fi prejudiciaţi, deci dintre două categorii de personaje implicate epic. „Căderea" în capcană a lui Aman-Olofern, Artaxerxes-Nabucodonosor modifică situaţii grave, anterioare intrigii propriu zise.

Personajele importante activează având conştiinţa unei datorii de împlinit atât faţă de divinitate, cât şi faţă de popor. Îndeplinirea ei înseamnă recompensa; neîndeplinirea ar aduce pedeapsa. Îndoiala în izbândă a agenţilor virtuali ai însărcinării (Estera, Iudita) se manifestă în teribilele lamentaţii către divinitate. Între om şi zeu se negociază cu acest prilej un pact virtual, dar pactul cel mai important este acela dintre sfătuitori şi agenţii schimbării virtuale.

Modificările au loc din perspectiva unui cod de valori a cărui nerespectare atrage pedeapsa, iar pedepsitorul, judecătorul este în egală măsură divinul şi istoria poporului însăşi. Poporul, pedepsit cu robia şi agresiunea, este însă vinovat, poartă asupra sa o vinovăţie ambiguă. Cândva, divinitatea binevoitoare investise poporul lui Israel cu un merit. Acest merit va fi răscumpărat însă tot prin descendenţii lui Israel, prin femeile lui extraordinare al căror calcul nu rămâne străin personajelor epice. Recompensate la un mod sublim (şi odată cu ele şi poporul) ele vor cunoaşte izbânda, adoraţia şi sanctificarea.

Permanent prezent, instinctul şi sentimentul istoriei reies din raportarea constantă a actelor personale la destinul comunităţii. Personajele care acţionează în favoarea poporului evreu manifestă o superioară conştiinţă a istoriei, ceea ce conferă acestui model epic o unicitate remarcabilă.

Dacă la nivelul textului biblic cauzalitatea este inexistentă (figuralul suplinind-o pentru a acorda o inefabilă coerenţă întregului, după cum demonstrează Auerbach) analiza acestor forme romaneşti o vădeşte însă prezentă în structura epicii şi în articularea episoadelor fiecărei naraţiuni în parte. În *Cărţile Esterei* şi *Iuditei* sunt şterse cel mult legăturile cauzale explicite dintre episoade, dar nu şi cauzalitatea, atâta timp cât este evident că acţiunile Esterei şi Iuditei presupun existenţa întâmplărilor tragice prin care trece poporul iudeu, a planurilor lui Mardoheu şi Ahior care fac posibile episoadele finale în care iudeii îl manevrează fie pe împăratul persan, fie pe generalul asirian. S-ar putea reprezenta, pentru acest stil al narării, relaţia dintre funcţiile textului şi cei care le îndeplinesc aşa cum reiese din schema următoare.

Opțiunea în textul care se scrie pentru o soluție pozitivă sau negativă, opțiune determinată de altele anterioare, hotărăşte din aproape în aproape modelele de finalizare a narațiunii însăşi. Autorul unei forme atât de vechi de roman „politic" îşi croieşte efectiv narațiunea după cum răspunde la dilema morală ridicată de relația dintre el însuşi şi Dumnezeu şi, prin intermediul său, a personajelor cu acesta şi cu celelalte personaje. Funcțiile textului şi personajele legate indisolubil de acestea sunt conectate la perspectiva auctorială a narării, la unghiul afectiv din care se narează şi se interpretează o istorie şi la efectul retoric produs de mesajul creditabil conținut în text. Modul de distribuire a opțiunilor autorului care scrie textul arată că alternativa negativă nu ar fi avut decât un unic rezultat (moartea iudeilor), deci închiderea, scurtarea verigilor lanțului povestirii.

Răspunsul pozitiv îşi relevă prin ultima sa verigă o deschidere vastă spre parabolă şi eternitate.

Foarte apropiat faţă de personajele preferate, autorul le incriminează pe acelea din tabăra adversă. El pare adeseori un martor ocular, un *însoţitor* care transcrie cu fidelitate stări, atitudini, gesturi, ritualuri, monologurile şirete şi prefăcute ale Iuditei sau ale Esterei. Discursul Iuditei înaintea lui Olofern în care ea îi preamăreşte pe asirieni, asigurându-l că admiraţia ei s-a înfiripat la auzul „cuvintelor pe care le-a grăit Ahior" în Betulia, modul în care îl convinge apoi pe general că iudeii au păcătuit şi deci că, Dumnezeu nemaifiind cu ei, pot fi învinşi — ipoteză pe care i-o sugerase chiar Ahior lui Olofern şi care reapare în gura Iuditei — descrierea dezastrului din cetatea însetată şi înfometată, sunt absolut tulburătoare. Ele denotă abilitatea narativă genuină a naratorului iudeu ce aduce în plan epic posibilitatea de a juca pe mai multe registre polemice şi spirituale. El poate apărea fie un simpatizant al poporului iudeu, fie un vrăjmaş ipotetic al lui.

Secvenţa uciderii lui Olofern este de un realism demn de un narator balzacian: „Iar seara târziu slujitorii lui se grăbiră să plece. Şi Bagoas închise cortul pe dinafară şi dădu de o parte pe musafiri din faţa stăpânului său. Şi toţi erau osteniţi de ospăţul cel îndelungat. Şi Iudita fu lăsată singură în cort, cu Olofern, trântit pe patul său, biruit de vin... Şi îndreptându-se spre stâlpul patului care era la capul lui Olofern, luă paloşul lui, şi apropiindu-se de pat îl prinse pe Olofern de păr şi zise: <Întăreşte-mă, Doamne, Dumnezeul lui Israel, în ziua aceasta!>

Apoi îl lovi peste gât de două ori din toate puterile şi îi reteză capul. Şi rostogoli trupul lui de pe pat şi luă perdeaua de pe stâlpi şi după puţin timp ieşi şi dădu roabei sale capul lui Olofern. Şi ea îl puse în desaga ei cu merinde. Şi amândouă ieşiră ca de obicei la rugăciune. Şi străbătură tabăra, ocoliră văgăuna stâncii şi o luară la deal pe muntele Betuliei şi ajunseră la porţile cetăţii. Şi de departe Iudita strigă la străjerii porţilor: — Deschideţi, deschideţi poarta...- "

Enclavele non-narative ale romanului Iuditei sunt folosite de autor pentru conturarea personalităţii personajului preferat. Astfel, blestemul profetic (în retorică numit cominaţie) rostit înaintea bătrânilor cetăţii de Iudita, invocaţiile lui Dumnezeu — veritabile introspecţii ale unui *eu* frământat -, apoi satira prefăcută, vicleană, rostită înaintea lui Olofern, adevărată capcană retorică, sau poemul final al Iuditei, cântat împreună cu poporul în semn de victorie absolută — în fapt o rezumare lirică a evenimentelor — formează cealaltă componentă informaţională a textului narativ, complementară codului de evenimente cu valoare istoricizată şi roluri.

Este demnă de remarcat complexitatea rolurilor jucate de unele personaje. Astfel, în scena compromiterii lui Aman desfăşurată în apartamentul Esterei, Artaxerxes cumulează pe rând mai multe roluri: el este deopotrivă protectorul lui Aman şi al Esterei; obstructor fără să ştie al Esterei şi prestator de servicii al frustratorului Aman; apoi acela care neutralizează obstrucţia faţă de Estera şi deci protector al ei; distructor al lui Aman şi prestator al amelioratorului care este Estera etc. În scena uciderii lui Olofern, pe acelaşi principiu al capcanei, eunucul este prestator dar şi obstructor al lui Olofern iar Olofern este frustrator şi obstructor al Iuditei, dar şi protector şi prestator inconştient de servicii a acesteia,

ceea ce conduce la acel scurtcircuit care este moartea lui Olofern. Dacă Olofern se identifică cu spada care îl ucide, Aman săvârşeşte imprudenţa de a-l manevra excesiv pe regele său care poate trăi revelaţia celui manevrat şi frustrat de informaţii şi informatori.

Deşi absent din scenă, Mardoheu este prezent permanent prin strategia capcanei. Faţă de Aman, Artaxerxes se găseşte într-o situaţie subalternă pusă cu abilitate în relief de Mardoheu, deoarece Estera este, la urma urmei, un executant desăvârşit şi o momeală. În acest model narativ (în care autorul interpretează prin şirul opţiunilor sale faţă de o problemă morală o istorie reală sau imaginară) un personaj poate cumula extrem de multe roluri narative. Prezenţele epice capătă, pe măsura comprimării textului o densitate extraordinară. Paralel cu această mişcare, naraţiunea romanescă procedează la o economie drastică de personaje.[39] Acest procedeu va fi regăsit în teatrul şi proza modernă în care subiectivitatea unui personaj poate cumula practic o infinitate de roluri.

Naratorul martor asemeni lui Dumnezeu

Considerate naraţiuni istorice de către exegeţi, textele comentate până acum conţin relatări la care puţini au meditat din perspectiva naratorului care îşi permite să pătrundă ilicit în conştiinţe particulare. Unii teoreticieni au considerat chiar ca distincţia dintre realitate şi ficţiune este o distincţie care nu se poate aplica literaturii biblice timpurii unde autoritatea lui Dumnezeu "este adevărul pretins de text mai mult chiar decît obiectivitatea jurnalistică."[40]

Într-un subsol din *Retorica romanului*, Booth punea totuşi această întrebare consemnând unele pasaje în care naratorii biblici transcriu ceea ce au simţit şi au gândit personaje importante ca Iisus şi Moise. Credibilitatea declaraţiilor lui Dumnezeu din *Cartea lui Iov* ar depinde şi ea, în ultimă instanţă, de autorul însuşi, forma supremă de autoritate: „autorii, se spune, sunt aceia care vorbesc ori de câte ori se rosteşte Dumnezeu"; pe de altă parte, diferit de naratorul implicat, care îl creează, Dumnezeu din *Cartea lui Iov* este un narator dramatizat, iar celelalte personaje „vorbesc adesea cu o autoritate comparabilă cu aceea a lui Dumnezeu"[41]. Ei sunt numiţi „centri de conştiinţă de persoana a treia, prin intermediul cărora autorii îşi filtrează naraţiunile", adevărate „experienţe mentale extrem de complexe".[42] În fapt, în *Cartea lui Iov*, naratorul (autorul) martor al evenimentelor, asemeni personajului sau partenerului colocvial numit Dumnezeu, *transcrie* — aceasta fiind, epic, forma participării sale.

---

[39] Claude Bremond, op. cit.

[40] Wills, op.cit., p 222.

[41] Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1961, p.152 ş.u. : "..many novels dramatize their narrators with great fulness, making them into characters who are as vivid as those they tell us about ... We should remind ourselves that many dramatized narrators are never explicitly labeled as narrators at all... Though disguised narrators of this kind are seldom labeled so explicitly as God in Job, they often speak with an authority as sure as God's."

[42] Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, Editura Univers, 1976, p. 50, 31, 34, 47, 197.

Lungile monologuri, dialogurile tăioase ale lui Iov, Elifaz, Bildad, Ţofar, Elihu cu Dumnezeu deschid calea de acces spre conştiinţele unor naratori care vor să atragă atenţia asupra unui adevăr.

Ajuns în mizerie în urma pariului dintre Dumnezeu şi Satana, Iov provoacă o dispută de o mare forţă polemică. El îşi asumă dreptul de a comenta porunca divină, de a o pune în discuţie sub privirile dezaprobatoare ale prietenilor săi. Minţile speculative inflamate — care îl hărţuiesc într-atât pe Iov încât va trebui în final să intervină însăşi divinitatea pentru a limpezi lucrurile, printr-un dialog cu toţi cei prezenţi -, îşi susţin şi argumentează fiecare propriul adevăr.

După cum este scris textul, cititorul poate să subscrie la oricare dintre speculaţiile prezentate. Discursurile lui Iov amintesc, pe de altă parte, de limbajul unui proces. Dumnezeu este chemat la judecata, dat în judecată de Iov pentru că a încălcat un contract între ei. Procesul *Iov versus Dumnezeu* face parte din "conflictele profetice", destul de des întîlnite în arhitecturile epice ale Vechiului Testament.

Apariţia lui Dumnezeu ca personaj stinge disputa dar nu şi convingerile. Divinitatea deţine numai în mod aparent adevărul suprem. Naratorul se situează faţă de toate personajele sale în postura martorului fidel şi impersonal care îşi reprimă propria personalitate în discurs. El expune pe larg punctele de vedere, interzicându-şi tentaţia de a se arăta partizanul unui adevăr unic.

Naratorul implicat participă, cu alte cuvinte, la acţiune la un mod intelectual, respectând afabil gândurile şi ideile personajelor sale. Pentru naratorul martor ca şi Dumnezeu, modalitatea eseistică este de preferat în cadrul disputelor cu un acut caracter polemic. El îşi interzice în consecinţă să rezume, asemeni naratorului Moise, pentru a expune în chip democratic punctele de vedere interferate. De aceea *Cartea lui I*ov apare ca un roman de idei reieşit din înfruntarea unor naratori cu o puternică conştiinţă de sine, adevărate conştiinţe creditabile, demne de a fi ascultate şi crezute din punctul de vedere al standardelor cititorului.

Autorul narator, în schimb, se impersonalizează. Nu există nici în acord, nici în dezacord cu ideile personajelor sale. El înregistrează, abţinându-se de la comentarii; nu amendează pe nimeni. Adevărul, înţelegem, rezidă în opţiunea cititorului pentru unul din multele adevăruri expuse printr-o distanţare de care autorul implicat — plasat în spaţiul, timpul, universul moral şi intelectual al acelora pe care îi creează — nu este capabil.

Dacă între naratorii dramatizaţi nu există o distanţare, rămâne să-l presupunem şi pe martorul narator drept un partener prezent la desfăşurarea disputei ce se abţine însă de la discuţie. Orizontul său epic este limitat ca acela al fiecăruia dintre personaje. El este un autor fără o perspectivă globală a întâmplării. Aceasta se naşte în text, eventual, din suprapunerea perspectivelor limitate ale prezenţelor epice, deci din proiecţia celui ce citeşte, în pofida hiatusurilor evenimenţiale sau a unor verigi epice parţial ascunse.

Iov, spune textul ebraic, din ţinutul Uz, om „fără cusur şi drept", care „se temea de Dumnezeu şi se ferea de ce este rău", deşi posedă binecuvântarea divină cade victimă suspiciunii divine. Dumnezeu se mândreşte cu Iov, cu acest om drept şi temător. Satan însă îi inoculează sâmburele neîncrederii: „Dar Satan răspunse Domnului: Oare degeaba se teme Iov de Dumnezeu? N-ai făcut tu gard în jurul lui

şi în jurul casei lui, şi în jurul a tot ce este al lui, în toate părţile, şi ai binecuvântat lucrul mâinilor lui şi turmele lui au umplut pământul? Dar ia întinde mâna ta şi atinge-te de tot ce este al lui, să vedem dacă nu te va blestema în faţă? Atunci Domnul zise către Satan: Iată, tot ce are el este în puterea ta; numai asupra lui să nu întinzi mâna ta. Şi Satan pieri din faţa lui Dumnezeu".

Deoarece Iov rabdă nenorocirile ce se abat asupra lui, Satan supralicitează: „Dar ia întinde-ţi mâna şi atinge-te de osul şi de carnea lui! Să vedem dacă nu te va bletema în faţă! Şi Domnul zise către Satan: Îl dau în puterea ta! Numai nu te atinge de viaţa lui. Atunci Satan a plecat dinaintea Domnului şi a lovit pe Iov cu tumoare, din tălpile picioarelor până în creştetul capului. Şi a luat Iov un ciob ca să se scarpine şi şedea pe gunoi, afară din oraş".

Am reprodus acest citat deoarece odată cu ultima lui frază acţiunea trece din regim mitologic (cerul, paradisul, divinul, etc.) în regimul realist al imaginii. Episodul ce precede polemica de idei — adevărata substanţă a romanului — pare scris ulterior pentru a acorda o motivaţie mitică unui foarte îndrăzneţ act intelectual necanonic şi artistic totodată. Simetrică cerului şi tronului dumnezeiesc apare grămada de gunoi pe care stă Iov şi unde se desfăşoară în esenţă toată drama sa spirituală. Grav avariat fizic şi moral, Iov rămâne însă cu spiritul intact. În această situaţie de ruptură, din punctul de vedere al rolurilor care determină o stare de degradare a unei situaţii înfloritoare, se creează noi relaţii între personaje.

Pedeapsa care se abate asupra lui Iov nu este provocată de o vină reală ci de una presupusă, imaginară. Dumnezeu îl consideră pe Iov în mod ipotetic pasibil de vinovăţie, dar se poate argumenta şi invers, socotind, ceea ce va urma, drept o demonstraţie de putere a acestuia prin intermediul umanului. Textul epic pune totuşi între paranteze această presupunere deoarece, în cele din urmă, personajul Dumnezeu cu rol de judecător suprem va fi chemat de Iov în faţa judecăţii.

După cele patru sau cinci catastrofe suportate de Iov, asistăm la încăpăţânarea în virtute a acestuia. Blestemele, tânguirea, zbuciumul interior vorbesc despre o încercare fără precedent de înţelegere a raţiunii pedepsitoare a lui Dumnezeu. Pentru Iov este mai moral ca Dumnezeul lui să-i împiedice de la existenţă pe cei nenorociţi destinaţi suferinţei. Intervin însă trei buni prieteni veniţi de foarte departe la care în final se adaugă un ascultător involuntar, un tânăr, se pare mai mult o iscoadă a cetăţii. Este de la sine înţeles că cetatea nu putea rămâne nepăsătoare faţă de sfidarea lui Iov: ea se teme că şi-ar putea atrage la rândul ei mânia divină.

Iov se lamentează, vorbeşte continuu despre marea sa nenorocire. Primul care intervine este Elifaz din Teman. Cuvintelor lui Iov el nu le poate contraopune decât tot cuvinte, dar acceptă riscul să vorbească înaintea durerii. Elifaz îl îndeamnă pe Iov să aibă răbdare şi încredere în Dumnezeul suspicios; îl invită la cumpătare amintindu-i că „omul îşi naşte singur suferinţa" şi că, conform speculaţiei metafizice acceptate de ei, „fericit este omul pe care Dumnezeu îl mustră". Iar Iov îi vorbeşte, bâlbâindu-se de durere, despre „spaimele" divine dezlănţuite împotriva sa. Cere moartea: vrea să ştie *de ce* suferă; pentru care *păcat* săvârşit. Îl admonestează pe Dumnezeu cu evidenţa morţii peste care acesta nu poate trece; descoperă că are dreptul să se plângă şi i se pare meschin că omul, fiinţă fragilă, este supus suferinţei de către gigantica şi atotputernica divinitate. Nu înţelege nici jocul, nici satisfacţiile acesteia.

Atunci Bildad îl acuză, presupunând o ipotetică vinovăție a lui Iov ca şi a omului în general („Căci noi suntem de ieri şi nu ştim nimic, căci zilele noastre pe pământ nu sunt decât o umbră”), şi îl îndeamnă în consecință să creadă în Dumnezeu fără rezerve, să se supună pedepsei dar mai ales să înceteze să mai vorbească şi să mai caute un adevăr sau o dreptate.

Iov îi răspunde afirmând că acceptă măreția divină şi faptele ei uluitoare, creațiunea universului şi a omului, dar nu înțelege de ce omul nu poate dialoga cu divinitatea. Oare omul, se întreabă Iov, nu are dreptul de a-i atrage, la rândul său, lui Dumnezeu atenția că nu are uneori dreptate? Iov nu poate accepta ideea că este o ființă fără şanse înaintea unui Dumnezeu discreționar ce inspiră groază şi pe care nimeni nu-l poate face responsabil de actele sale („Între noi nu se află un al treilea care să-şi pună mâna peste noi amândoi”). Nefiind om, spune Iov, El nu mă poate înțelege, deci numai un om mă poate judeca şi nicidecum Dumnezeu care este lipsit de datele existenței umane: „Dă-te la o parte ca să pot să-mi vin puțin în fire”, strigă Iov, „măcar înainte de-a intra în bezna morții pe care tu nu o poți cunoaşte”... (Venirea lui Iisus, fiul lui dumnezeu, pe pământ, şi asumarea condiției umane până la extrema suferință pare un act pe care Dumnezeu l-a făcut posibil şi datorită îndrăznelii lui Iov...)

Țofar, indignat, îl mustră că îndrăzneşte să spună *de ce*. Iar Iov îi contracarează argumentele întrebându-l dacă trebuie să înțeleagă prin aceasta că omul are datoria de a disprețui nenorocirea. Raționalul Iov doreşte un dialog direct, fără ascunzişuri. El îl provoacă încă o dată pe Dumnezeu:„Dacă eu vreau să vorbesc cu cel atotputernic, vreau să-mi apăr pricina înaintea lui... căci voi sunteți nişte născocitori ai minciunii, sunteți cu toții nişte doctori ai neputinței...” În consecință, Iov îşi rosteşte apărarea arătând că puțin îi pasă dacă va fi ucis de acest Dumnezeu rău. În fața morții el se simte pur şi nevinovat.

Elifaz îl consideră uşuratic şi nelegiuit, un obraznic ce are impertinența să se mânie pe divinitate. Iar Iov îl acuză atunci că rosteşte vorbe goale, că eludează adevărul. El doreşte în mod demn „să stea de vorbă cu Dumnezeu cum stă de vorbă un om cu prietenul său”. După care supralicitează descrierea durerii şi a mizeriei.

Bildad îl imploră să înceteze pentru a nu-şi agrava pedeapsa care trebuie să fie, în mod sigur, una meritată. Iar Iov rămâne uluit. Abia acum înțelege că prietenii lui au venit şi ei să-l acuze şi nu să-l înțeleagă. În această clipă ei îi apar lui Iov ca o emanație satanică. Vor fi amenințați în bloc. Iov mai ştie că până la urmă oricum va vorbi cu zeul său, măcar la judecata de apoi. Şi el are răbdare să o aştepte. Auzind acest raționament, Țofar îl acuză că este necredincios iar Iov se întreabă sarcastic de ce ticăloşii o duc aşa de bine. Nu cumva, spune el, ar fi cazul să îl instruiesc puțin pe Dumnezeu? Să-l orientez în acordarea grației sale? Nu sunt oare ascultați prea mulți înşelători?

Urmarea va fi că Elifaz devine din ce în ce mai convins că Iov este un păcătos. Pentru el Iov îşi merită pedeapsa. Iov va fi făcut răspunzător de vini imaginare pe care Elifaz le etalează cu lipsă de tact. Îl îndeamnă în consecință pentru ultima oară: „Împacă-te cu Dumnezeu, cazi la pace”. Dar Iov pare că nu îl aude. De când plângerea, spune el, a ajuns o răzvrătire? El vrea să vorbească cu Dumnezeul care crede că poate face orice fără să fie responsabil pentru faptele sale în fața nimănui.

Bildad îl consolează afirmând că nu este nimic de făcut. Oamenii fiind creaţi, conform dogmei şi pactului încheiat, de către Dumnezeu, sunt în mâna şi la discreţia Lui. Iov îşi strigă cu toate acestea durerea şi nevinovăţia. I se sugerează inutil că este un vinovat pedepsit pe drept de Dumnezeul său. Dacă după o viaţă curată, pe care şi-o trece minuţios în revistă, răsplata este nenorocirea, atunci, ţipă Iov, blestemată fie însăşi viaţa. Odată cu acest blestem „cuvintele lui Iov se termină". El refuză să mai vorbească, deşi intră în scenă Elihu care susţine la rândul său, ca un adevărat martor al acuzării, că Iov este vinovat.

Deşi mai tânăr ca ceilalţi, el pare mai conformist şi mai intolerant. Pentru Elihu, purtătorul de cuvânt al cetăţii, este logic, judecând după starea lui Iov, că acesta a săvârşit un lucru grav. Vorbele lui Iov au demonstrat-o suplimentar. Impertinenţa acestuia, de a-l da în judecată pe Dumnezeu, îl stupefiază. Elihu vrea să dovedească un lucru, şi anume că Dumnezeul nedrept are dreptate, dar logica lui Elihu nu are nimic de-a face cu logica pariului încheiat de Dumnezeu cu Satana conform căreia Iov este încercat tocmai pentru că este *cel mai neprihănit*. Versatilitatea lui Elihu face din Iov un monstru, aşa cum ar fi vrut poate Satan să fie sau să devină. Elihu este acela pe care dacă Satan ar fi pariat, ar fi câştigat pariul cu divinitatea. În acest moment de maxim conflictual se aude vocea lui Dumnezeu venit să-i răspundă lui Iov.

Introducerea acesteia în naraţiune certifică triumful inteligenţei umane aşa cum a fost acesta imaginat de gândirea iudaică: Dumnezeu este constrâns să vorbească, să se apere deoarece, în virtutea străvechiului pact dintre Iahve şi om, El nu se poate sustrage judecăţii umane. Lăudându-se cu ce a creat, Dumnezeu intră de fapt în competiţie cu omul Iov situat în faţa lui ca un egal. Dialogul îmi aminteşte de proza prin excelenţă colocvială a Iranului avestic, deşi aici partenerul colocvial se arată discreţionar şi tiranic. În acelaşi stil al comparaţiilor parabolă, mai puţin intelectual însă decât al celorlalţi interlocutori, Dumnezeu îi mustră pe cei patru parteneri de dialog ai lui Iov. Iov înţelege atunci ceea ce nu mai spune, dar textul ne lasă să pricepem, şi anume că Dumnezeu nu poate exista decât printr-un dialog neîntrerupt cu omul, cu spiritualitatea umană.

Cele trei grupuri de personaje se manifestă epic printr-o logică specifică. Frumoasa „poveste" nu estompează prin finalul ei tensiunea reală a unei înfruntări atât de deschise şi fără egal în literatura lumii. Argumentele lui Iov nu pot fi anulate de Dumnezeu. Dar ca şi în alte arii de civilizaţie, dogma modifică traseul real al povestirii sugerând o realitate imposibilă: aici, concilierea fericită dintre om şi Dumnezeul nedrept. Pe de altă parte, speculaţia religioasă a estompat la rândul ei sensuri importante ale acestei structuri romaneşti deschise, favorizând cu precădere unul dintre acestea, şi anume rezistenţa morală a unui om care nu îl huleşte pe Dumnezeul său când de fapt marea frumuseţe a lui Iov rezidă în configuraţia atât de complexă a spiritualităţii sale.

A întreba *de ce*, a chema la judecată şi înfruntare de idei pe chiar Dumnezeul tău de a cărui existenţă reală te îndoieşti constituie, să recunoaştem, un act de erezie. În acest sens ar fi de făcut o precizare cu privire la *îndoială*, veritabil motor epic al unor naraţiuni biblice.

Numeroase personaje ale *Vechiului şi Noului* Testament parcurg un traseu al îndoielii în existenţa divinităţii; acest principiu aproape general în construirea caracterelor marcante constituie una dintre remarcabilele căi de revelare a

profunzimilor psihologice. Autorii textelor biblice au atins zonele sfâşierii, ale remuşcării, disperării şi dispersării lăuntrice, au descris tragismul conştiinţelor aflate pe calea accederii la un adevăr. Această lecţie estetică privită independent de mobilul ei etic sau religios devine copleşitoare prin repetare la scara umanităţii biblice.

Şi Ghilgameş cunoscuse sfâşierea ca pe o experienţă singulară, nerecomandabilă însă la scara colectivităţii. Pentru formele narative din naraţiunile biblice ea este însă esenţială în reprezentarea adâncimilor insondabile ale eului care cugetă, ale indivizilor marcanţi ai unei colectivităţi care traversează o istorie. Şi este foarte posibil ca aceasta să fie lecţia pe care a receptat-o în primul rând Dostoievski. *Biblia*, prezentă permanent în romanele sale ca un excepţional ferment epic, mi se pare semnul crucial al unei receptări prin excelenţă estetice. Absorbirea modelelor narative din textele biblice este atât de transparentă în opera lui Dostoievski, încât scrierile romancierului rus publicate laolaltă între două coperţi par să alcătuiască o monumentală biblie a secolului al nouăsprezecelea. În ea se descifrează destinul unei umanităţi prin personalităţi de excepţie înrudite spiritual, apoi spiritul ei, catalogul posibilităţilor epice şi narative dintr-un moment al unei istorii ce consemnează cristalizarea deplină a unei lumi, a unei civilizaţii.

Eseul moralizator şi polemic din *Cartea lui Iov,* prin care naratorii dramatizaţi avansează pe rând ipoteze pentru elucidarea unui fapt paradoxal, nu ar fi fost posibil fără uzurparea naratorului demiurgic. Este adevărat că umbra acestuia apare în episodul iniţial şi apoi final — ambele pasaje scrise la un mod rezumativ, care nu impresionează nici stilistic, nici narativ. Modelul epic „justiţiar" prezintă o noutate prin faptul că Dumnezeu, personajul abstract şi atotputernic, se află în postura acuzatului devenit în final victimă; judecătorul real în acest proces rămâne să fie însuşi cititorul, deoarce naratorul îşi rezervă rolul de simplu grefier al judecăţii.

Naratorul şi demiurgul sunt prin urmare personaje ca toate celelalte. În ceea ce priveşte forma dialogică a naraţiunii, prin ea se dezbate o chestiune vitală pentru o conştiinţă şi nu o colectivitate. Singurătatea şi individualismul lui Iov transcriu nu numai ruptura cu cerul, ci şi cu oamenii pământului. Moartea lui Iov nu este hotărâtă în cer, ci de oamenii care văd în el un păcătos a cărui insolenţă poate aduce prejudicii colectivităţii.

Naratorul convoacă vocea divină în final pentru a nu fi nevoit probabil să-şi ucidă cu pietre personajul preferat. Între vina de a-l jigni pe Dumnezeu şi furia oamenilor orbiţi de ideea divină, cele mai mici riscuri le incumbă totuşi prima. De aici pedeapsa drastică aplicată acelora care judecă fără dovezi, cu inteligenţa paralizată de dogmele gândirii colective. Sancţiunea inventată de autor transcrie opţiunea acestuia pentru gândirea vie şi raportarea liberă faţă de o transcendenţă de nereprezentat, disprețul pentru servilism şi servitute spirituală.

În urma propriilor opţiuni, divinitatea reiese şi ea, în urma dialogului, modificată. Dumnezeu va trebui să-şi apere privilegiile şi să-şi pledeze cauza asemeni unui personaj înţelept şi tolerant, nevoit să admită că hotărârile lui arbitrare îl pot leza şi pe el însuşi. Porunca nu mai este suficientă şi nici intimidantă.

Pentru a se sustrage poruncii, personalităţi sclipitoare ca Iov pot folosi argumentele raţiunii. De aceea tot ceea ce naratorul, martor ca şi divinitatea,

selectează în narare, vine în plan epic de preferință din sfera speculativului. Demonstrația inteligentă în care parabola, pilda şi ideea se susțin reciproc se arată drept un extraordinar mijloc de contracarare a arbitrarului, o armă fără egal înaintea căreia toți zeii cerului sunt nevoiți să se încline. Lecția Iov constituie un elogiu adus inteligenței umane. Emblema acestei performanțe este romanul polemic, rațiunea victorioasă prin fermentul îndoielii şi chiar între hotarele constrângerii.

Naratorul care l-a pierdut pe Dumnezeu

Istorie a unei nesupuneri şi a unei gâlcevi, narațiunea despre *Iona* înseamnă în ansamblul textelor biblice modelul epic exemplar al naratorului care l-a pierdut pe Dumnezeu.

În plan epic, acest lucru se traduce printr-o excesivă umanizare a personajului divin, partener constant al importantelor raportări ale textului biblic, şi printr-o încercare sistematică a personajului omenesc de a se sustrage *poruncii*. Aceasta din urmă este, după o formulare a lui Steiner, „de o certitudine inevitabilă". Dar din „duplicitatea" inspirată a profetului îşi trage povestea lui Iona comedia sa intelectuală.

Coerciția este figurată epic prin imaginea peştelui uriaş în pântecele căruia Iona va sta prizonier trei zile. Şi în acest tip de narațiune rezultată dintr-o bine precizată raportare a creatorului la ideea transcendentă, Dumnezeu poate fi amendat ca orice partener colocvial. Ceea ce constituie, fără îndoială, originalitatea acestui model de condiționare specifică gândirii estetice a civilizației iudaice, este însă, de astă dată, competiția strânsă dintre om şi Dumnezeul mai mult decât om. În această variantă Dumnezeu se remarcă printr-o sensibilitate de excepție şi capacitatea de a se simți vulnerabil datorită unei copleşitoare şi fără precedent înțelegeri a umanității.

Nu-l vom mai găsi aici pe Dumnezeul care porunceşte prin tunete şi fulgere, vise profetice, avalanşe de nenorociri dezlănțuite pe capul acelora care se bucură de grația sa. Dumnezeul atotputernic nu mai vrea o umanitate suferindă. Umanismul divin este — în felul său — unic şi fără egal. Față de Iov şi Dumnezeul lui, între Iona şi Dumnezeul acestuia raporturile se inversează. Urmarea va fi o narațiune a competiției şi aventurii în care episoadele se succed dinamic, pline de neprevăzut, palpitante prin suspans.

Ca în veritabilele romane de aventuri, vom afla abia în final cheia motivației ei. În acest caz este vorba de o sustragere de la o mereu refuzată responsabilitate — adevărată crimă pentru umanitatea din care textul a ieşit şi în care de la Avraam la Moise nimeni nu şi-a permis vreodată să-l refuze pe Dumnezeu. Uneori, după cum am văzut, un simplu vis îi arunca, pe cei vizați, în acțiune. De data aceasta lucrurile se răstoarnă. Umanizarea lui Dumnezeu face posibil şi actul nesupunerii la porunca divină, ca şi scenariul aventurii în care amabilitatea şi bunătatea aparțin divinității, iar sfidarea, ura şi răutatea sunt ale omului asupra căruia — exact din aceste pricini, şi dintr-un îndemn didactic moralizator — se opreşte preferința lui Dumnezeu. Romanul lui Iona consemnează

istoria unei exasperări ancestrale.

Dumnezeu, inițiatorul pactului cu descendenții lui Avraam, îi porunceşte lui Iona să plece în cetatea Ninive pentru a propovădui acolo în numele său, deoarece „fărădelegile lor au ajuns în fața mea". Dar Iona nu are nici cea mai mică dorință de a face acest lucru. El fuge spre Tarsis cu o corabie pe care se îmbarcă la Iope. Pe mare se dezlănțuie o furtună cumplită în timpul căreia Iona adoarme. Corăbierii superstițioşi trag la sorți pentru a afla cine le poartă ghinion şi sorții se opresc asupra lui Iona. Întrebat, acesta le mărturiseşte că fuge din fața Dumnezeului său; el crede că mânia mării a fost dezlănțuită din pricina sa şi îi roagă pe corăbieri să-l arunce în mare pentru a fi salvată corabia.

Iona vrea să-şi sfideze Dumnezeul prin moarte, numai că peştele cel mare îl „înghite", comportându-se ca un bizar vehicul acvatic. Abia după trei zile prizonierul care îşi ura Dumnezeul începe, constrâns de strania împrejurare, să implore bunăvoința divină. Va reajunge pe țărm unde o voce îi repetă porunca ştiută pe care acum însă o va îndeplini.

În cetatea Ninive, Iona are în mod cu totul nesperat norocul de a fi ascultat: „Patruzeci de zile mai sunt şi(cetatea n.n.) Ninive va fi distrusă" strigă el, iar poporul speriat, în frunte cu regele, trece la un act de căință colectivă. Vitele şi păsările sunt obligate să postească. Oamenii se îmbracă în veştminte din pânză de sac, iar Dumnezeu, văzând atâta zel, „i-a părut rău... de precizerile de rău care li se făcuse şi nu le-a mai împlinit".

Cetatea deci şi poporul ei scapă de pedeapsă. La sorocul prorocit de Iona, nu se întâmplă nimic, iar acesta „fu cuprins de mare supărare şi se aprinse de mânie". Iona ar fi vrut să fie martorul giganticei catastrofe prevestite. Pentru el pocăința nu putea spăla marile păcate ale capitalei Imperiului asirian, iar în situația dată, el se găseşte față de evreii din robie în postura dezagreabilă a profetului mincinos.

Iona îi reproşează Dumnezeului său că prevăzuse acest lucru şi că de aceea fugise spre nord, spre Tarsis, — acolo unde ştia că se oficia cultul zeului Mithra — oraş cosmopolit, aflat în afara rigorilor transcendente asumate ale etniei sale. Orgolios, cere iar moartea. Mânia sa nu are margini. Vrea să piară cu orice preț şi atunci se adânceşte în pustiu pentru a se sinucide prin expunere la soare. Un vrej trimis de Dumnezeu îl apără o vreme dar un vierme distruge vrejul, ceea ce aţâță şi mai mult furia lui Iona. Acum el este „supărat de moarte", iar Dumnezeu îi dă ultima replică: „Tu ți-ai făcut necaz pentru acest vrej pentru care nu te-ai trudit şi nici nu l-ai îngrijit, care şi-a luat ființa într-o noapte şi într-alta a pierit! Dar eu cum să nu mă întristez de cetatea cea mare a Ninivei cu mai mult de o sută douăzeci de mii de oameni, care nu deosebesc dreapta de stânga, şi cu un mare număr de dobitoace".

Prin lipsă de perspectivă general umană Iona este inclus de Dumnezeu în masa acelora „care nu deosebesc dreapta de stânga". Iona are însă, pare să sugereze divinitatea, norocul de a fi subiectul ignorant supus unui proces de educare superioară. Parabola vrejului trebuie să-i stingă mânia, să-l învețe să privească lucrurile dintr-o perspectivă mai umană, să-l determine la toleranță şi viziune universală asupra evenimentelor, să treacă de strâmtul său orgoliu. Abia acum înțelegem că materia romanescă a acestui text epic constituie ultimul act al unei înfruntări cu mult mai vechi.

Trebuie să presupunem de aceea existența a cel puțin încă unui episod similar în urma căruia Iona a fugit de acest Dumnezeu mult prea iertător pentru a se refugia în alte zone spirituale slujind „idolilor deşerți (ce) disprețuiesc harul tău". Iona mai fusese dezamăgit cândva de bunătatea cu care îi tratează Dumnezeul lui pe dușmanii poporului ales. Aceasta, spune el, este „tocmai ceea ce cugetam când eram în țara mea! Pentru aceasta am încercat să fug la Tarsis. Că ştiam că tu eşti Dumnezeu îndurător şi milostiv, îndelung răbdător şi mult milosârd şi îți pare rău de fărădelegi..."

Frazele lui Iona conțin o stranie ironie. Tocmai pentru că înțelesese generozitatea sau, sau mai exact spus, slăbiciunea divină, şi-a permis să nu se supună, să fugă, să se roage la alți zei, să le ordone corăbierilor să-l arunce în mare, să-şi aroge dreptul de a-l moraliza pe Dumnezeu şi de a-l şantaja cu ideea sinuciderii. Cei doi se cunosc atât de bine încât îşi întind reciproc tot felul de capcane.

Prin personajul divin etern, Iona se consideră frustrat de autoritate. Prin Iona, Iahve se consideră neînțeles în marea sa generozitate. Dacă Iona fuge şi îl sfidează pe urmăritorul său adormind pe corabie în timpul furtunii, dacă se lasă cu seninătate aruncat în mare sau vrea să se sinucidă practicând un şantaj prin lezarea voluntară a propriei sale persoane, celălalt personaj reapare în postura subalternă a aceluia care creează în permanență capcana salvatoare şi implicit moralizatoare, practicând un şantaj al bunăvoinței nelimitate.

Dialogul dintre om şi Dumnezeu pare aici permanent şi de altfel cu el debutează şi se finalizează narațiunea. Comunicarea neîntreruptă dintre om şi transcendentul tolerant prin etica sa deloc agresivă conferă uneori partenerului colocvial rolul de simplă voce a conştiinței personajului principal. Dacă adăugăm la gândirea interioară a lui Iona gândirea interioară a partenerului său de dialog, atunci putem afirma că ne aflăm înaintea unui text în care aventura şi fluxul conştiințelor se împletesc armonios în viziunea unui narator care comentează evenimentul epic cu dramatism şi obiectivitate.

Dramatismul scenelor colective atrage atenția atât în episodul corăbiei amenințate de furtună, cât şi în acela al cetății Ninive aflate în pragul pieirii. Poliglotismul, numeroasele credințe ale oamenilor care conviețuiau în „semiluna fertilă" dintre Egipt şi Ninive se răsfrâng în textul epic dându-i un aer cosmopolit.

Deşi destul de concentrat, textul narativ se fragmentează din punct de vedere temporal în unități bine precizate epic. Mai întâi este vorba de scurtul episod al călătoriei pe mare, conceput la un mod cinematografic, de o puternică vizualitate dramatică transpusă în dialogul nervos. Cele trei zile de detenție în burta peştelui consemnează o veritabilă cronologie a meditației lirice: „Apele, se lamentează Iona, m-au învăluit pe de-a întregul, adâncul m-a împresurat, iarba mării mi s-a încolăcit în jurul capului; mă coborâsem până la temeliile munților, zăvoarele pământului sunt trase asupra mea pentru totdeauna..."

În fragmentul celor patruzeci de zile petrecute de Iona în cetatea Ninive, Iona este prezent doar prin proferarea amenințării divine, locul central ocupându-l spaima şi pocăința regelui, larma pitorească a cetății. Regele cel mai bogat din lume „s-a sculat de pe tronul său, şi-a lepădat veşmântul lui cel scump, s-a acoperit cu sac şi s-a culcat în cenuşă". Prin locul acordat acestei scene în care proeminente sunt personajele cetății, naratorul nu face altceva decât să justifice hotărârea finală, iertarea lui Dumnezeu.

Ultimul capitol se desfăşoară cronologic în cele două nopţi şi două zile din deşert când „un vânt arzător de la răsărit şi soarele a dogorât capul lui Iona, încât el se prăpădea de căldură". Indicaţiile cronologice din text au sarcina de a sugera proporţiile aventurii lui Iona într-o relatare supracondensată ce rezumă o aventură a singurătăţii umane. Bunăvoinţa divină este, de altfel, la fel de păgubitoare ca şi suspiciunea nemotivată căreia Iov îi căzuse victimă. Porunca îndeplinită nu-l face nici ea mai fericit pe om. În realitatea epică Iona preferă din aceste considerente să aleagă *acţiunea*: fuga, sfidarea, actul sinucigaş. Dacă Iov ajunge pe movila de gunoi prin voinţa divină, Iona îşi alege coliba mizeră din pustiu dinaintea căreia se aşază, prin liberă voinţă şi în dezacord cu partenerul divin.

După modul destul de uniform al narării, al procedeelor rulate, şi în acest text ideea pare mai importantă decât forma estetică a textului epic. Intelectualismul scriitorului evreu pare de aceea foarte apropiat de intelectualismul scriitorului epocii noastre, pe care declanşarea emoţiei intelectuale în cititorul său pare să-l intereseze uneori mai mult decât primatul emoţiei artistice. Printr-o mutaţie destul de greu de înţeles, *homo intelectualis* tinde să-şi revendice o anumită superioritate faţă de *homo aestheticus*. Curajul, adevărul în sine prevalează uneori asupra mijloacelor artistice, iar proza oferind evenimente biografice cu rezonanţă socială sau filosofică devine un gen gustat şi foarte căutat.

Ceea ce trebuie reţinut pentru acest tip de naraţiune este că atitudinea naratorului se dovedeşte în relatarea epică doar aparent impersonală. În textul despre Iona, cel care narează favorizează personajul aventuros, aceasta fiind de fapt perspectiva reală din care se scrie. Atitudinea auctorială consemnează un compromis între gândirea personajului central (marcat de cultul geocentric al Ierusalimului), din unghiul căruia se condamnă toleranţa divinităţii faţă de vrăjmaş, şi mila divină care pregăteşte universalismul Evangheliilor.

Între adevărul lui Dumnezeu care înseamnă protejarea tuturor oamenilor, şi acela a lui Iona care înseamnă protejarea poporului iudeu, naratorul, deşi acordă personajului colocvial ultimul cuvânt, participă şi suferă alături de adevărul lui Iona. Acest moment, aşa cum a fost imaginat de gândirea speculativă a romancierului evreu, certifică o imensă tristeţe: în absenţa partenerului colocvial divin, se încearcă inventarea acestuia, creându-se o motivaţie a strivitoarelor dovezi ale absenţei sale.

Singurătatea lui Iona exprimă criza gândirii speculative a unei lumi care îşi fundamentase conceptele existenţei pe o realitate transcendentă şi care, sub presiunea istoriei, trăieşte momente de luciditate şi debusolare. Aceste momente ciclice în dezvoltarea gândirii speculative au făcut posibile alte situări faţă de personajul colocvial divin omniprezent, conceput ca un partener etern într-un proces uşor de presupus atâta vreme cât arhitecturile epice biblice îl şi consemnează.

Naratorul în căutarea lui Dumnezeu

reprezintă documentul epic al unui suflet dornic de certitudini, materializat în confesiune, lamentaţie, forme romaneşti cu un caracter vizionar, analitic, jurnalier şi memorialistic. Personajul important va fi în mod inevitabil subiectivitatea

dilatată până la enorm. Lumea este receptată prin ochi îngroziți sau extaziați; atitudinea auctorială impersonală sau obiectivă se prăbuşeşte definitiv.

Profetismul irupe spectaculos. Obsesia salvării, temele sfârşitului apocaliptic, psihologia miracolului indică schimbări în configurația psihică a naratorilor şi a imaginii lor despre psihologia partenerului colocvial constant care este Dumnezeu. Fantasmele imaginare, tot atâtea ipoteze despre o transcendență de nereprezentat, nu mai pot fi zăgăzuite. Închipuirea devine tranşant realitate epică. Creatorul textului iese în prim-plan pentru a se autointitula profet, ceea ce realizează sau scrie el căpătând numele de profeție. Retorica foloseşte până la exces lamentația. Vocația acestui personaj „larmoyant", descins parcă din Richardson, abatele Prévost sau Dumas-fiul, este suferința din iubire, o iubire însă de oameni în general şi pentru Dumnezeul căutat.

Profeția era cunoscută de civilizațiile Mesopotamiei apărute pe malurile Eufratului (una din ele fiind regatul Mari) înainte de 2000 î.e.n. Astăzi este acceptată ideea că sursele scrise despre profeții bilici au apărut la o distanță de 1200 de ani de sursele profetice scrise ale regatului Mari.[43] Dar dacă profeții regatului Mari erau profeții personali ai regelui — mesajele zeilor fiind destinate numai lui -, alta este misiunea profetului biblic. Mesajul lui se adresează atât poporului lui Israel şi regilor lui, cît şi altor popoare.

Profeția a fost favorizată şi de o realitate lingvistică specială. În ebraică, cadrul temporal trecut-prezent-viitor din limbile indoeuropene nu îşi are un echivalent similar. În ebraică verbul exprimă o acțiune fie incompletă, fie terminată, iar evenimentele viitoare sunt, conform lui Steiner, exprimate ca *venind după noi* şi *nu fiind înaintea noastră*: ceea ce pentru textul profetic urmări extraordinare, de aici decurgând ambiguitatea sa tranşantă mai ales când este vorba să situăm timpul real al acestor texte.

Prin grila suferinței trăite şi asumate ce naşte, prin comprimări sau torturări ale eului, vizionarismul, se instituie concomitent criticismul exercitat asupra dogmei, asupra societății sau micilor colectivități ce îşi permit să nu urmeze *numai* calea lui *El.* Vom întâlni de aceea nu de puține ori pagini de roman social realizate prin denigrarea vehementă a viciilor, prin pregătirea pedepsei iminente. Soluția se va prezenta adeseori sub forma evazionismului în lumi prefabricate.

Specifică pentru acest model narativ este în special importanța copleşitoare acordată amănuntului, indiferent dacă este vorba de transcrierea stărilor intime sau observarea lumilor obiective. Naratorul, căutând divinitatea, speră să o afle în stările sau reveriile sale, în obiectele lumii materiale. Minuția în transcriere devine pe alocuri de o meticulozitate exasperantă. Obiectele acaparează relatarea. Amestecul dintre realitate şi viziunea subiectivității — fie că este vorba de visare sau vis pur şi simplu — distorsionează planurile epice. Rezultă excelente pagini de proză onirică, simbolistă sau fantastică de un estetism fermecător.[44]

Vechiul Testament pare o enciclopedie a modelelor narative posibile, o sinteză a experiențelor epice diverse din civilizatii. Cel mai bogat reprezentat în acest imens text este, din perspectivă estetică, evident, modelul epic al căutării

[43] Avishai Margalit, "After Strange Gods", *The New York Review of Books*, October 9, 2003, p.29.
[44] Despre profeție şi tipurile de bază ale limbajului profetic (amenințări şi reproşuri; prezicerea dezastrelor sau mântuirii, etc) vezi John H. Hayes, *op. cit*., pp.141-77.

(ideii, divinității) prin care se fixează modalități narative de o excepțională îndrăzneală. Câteva dintre acestea merită examinate mai îndeaproape.

Cartea lui Neemia sau *A doua Ezdra* poate fi considerată, în ce are mai pur, un mic roman autobiografic în care notațiile de jurnal intim se completează în unele cazuri cu reportajul. Neemia relatează evenimente ale vieții sale, evenimente importante şi pentru sine dar mai cu seamă pentru lumea în care trăieşte. Faptele narate în romanul autobiografic al lui Neemia se desfăşoară între anii 20 şi 32 ai domniei lui Artaxerxes II, împăratul Persiei.

În Suza, capitala imperiului, Neemia este slujitor de curte asemeni lui Mardoheu. Ca paharnic al lui Artaxerxes, el încearcă să-l influențeze pe rege, dar de astă dată nu pentru ca acesta să îmbunătățească soarta iudeilor strămutați, ci pe aceea a iudeilor rămaşi liberi în Iudeea şi Ierusalim. Mai mulți veniți din aceste regiuni, printre care se află şi Iuda Hanani, fratele lui Neemia, îi povestesc acestuia drama evreilor din ținutul natal: „Cei ce au scăpat de robie — şi au rămas — îmi spuseră ei — sunt acolo, în țara lor, în mare necaz şi înjosire; iar zidurile Ierusalimului sunt dărâmate, iar porțile lui arse".

Neemia, aflat într-o zi la curte pentru a-şi exercita munca de paharnic, ia o figură bolnavă şi tristă. Întrebat de Artaxerxes, îi povesteşte acestuia despre cauza tristeții sale. Îşi expune dorința de a rezidi Ierusalimul, „cetatea unde-s mormintele părinților mei". Iar ceea ce părea imposibil se chiar întâmplă. Împuternicit de împărat cu acte importante şi cu funcția de satrap al Iudeii, Neemia porneşte la drum pentru a-şi pune în aplicare proiectul atât de incredibil încât stupefiază toate popoarele rivale. Era — să recunoaştem — fără precedent ca un împărat să permită celor înfrânți să-şi întărească vechile cetăți nesupuse. Dintre toate imperiile vechi şi vechii împărați, acest lucru nu putea fi făcut decât de un împărat persan!

Adversarii — Sanbalat horonitul, Tobie amonitul, Gheşem arabul (reprezentanți a trei seminții) — nu mai înțeleg nimic, iar Neemia reproduce gândul lor elementar: „Ce v-ați apucat să faceți voi aici? Nu cumva gândiți să vă răzvrătiți împotriva regelui?" În pofida suspiciunilor însă, lucrul începe. Cetatea Ierusalimului este ridicată Neemia face apoi ordine în viața publică, îi cheamă pe evreii risipiți, citeşte Cartea legii lui Moise. Poporul se pocăieşte, face un nou legământ colectiv pecetluit de toți cei prezenți; se procedează la sfințirea cetății.

Neemia critică apoi aspru tendințele de încălcare a regulilor; prima ar fi tergiversarea excluderii amoniților şi moabiților din comunitate. Neemia se declară adeptul purismului ideologic şi etnic în acel amestec halucinant de seminții ale Orientului Apropiat. Celelalte nereguli observate de el sunt nerespectarea zilei de odihnă rituală, căsătoria cu femei străine. Neemia amenință că va cere excluderea recalcitranților din comunitate. Adresându-se personajului divin, Neemia îşi cuantifică faptele cerând şi o răsplată, înscrierea sa pe lista acelora cu merite incontestabile.

Meritul şi răsplata posterității rezidă însă în faptul că Neemia, fostul guvernator al Ierusalimului, poate fi citit azi ca un excelent memorialist ce şi-a legat viața de un eveniment important, prilej cu care a vădit inteligență şi talent de conducător. Dincolo de pesimismul său religios şi etnic, Neemia se comportă asemeni unui reporter modern aflat în documentare. Îl vedem parcă notând, cu

carnetul şi creionul în mână, echipele şi obiectivul la care lucrează fiecare. Neemia are obsesia faptului concret.

Pe vastul şantier al reconstrucţiei Ierusalimului el ţine evidenţa tuturor celor ocupaţi la marea operă arhitecturală, lucru extraordinar pentru această epocă în care mii de lucrători ai templelor persane sau ai construcţiilor egiptene n-au avut parte nici măcar de o inscripţie de mulţumire. Neemia transcrie liste întregi cu nume care trebuie să formeze o idee despre efortul grandios al întemeierii. Îl simţim prezent pretutindeni. Avem înaintea noastră pe martorul ocular exemplar al efortului colectiv, atent la fiecare cărămidă, la fiecare colţ de zid.

Exactitatea observaţiei şi descrierii realizate epic prin acest *realism obiectivist* sau *„constructivist”* guvernează tot textul până la detaliu: „Palae, fiul lui Uzai, a reparat din dreptul unghiului şi al turnului, care se ridică deasupra casei de sus a regelui cea din apropierea închisorii. Lângă acesta a reparat Pedaia, fiul lui Paroş. Iar cei încredinţaţi templului, care erau pe deal, au reparat zidul până în dreptul Porţii Apelor, spre răsărit şi până la turnul cel înalt. De la ei înainte cei din Tecoa au reparat o parte, în faţa turnului celui mare şi înalt, până la zidul lui Ofel. De la Poarta Cailor în sus au reparat preoţii, fiecare în dreptul casei sale. De la el înainte a reparat Ţadoc, fiul lui Imer, dinaintea casei sale. Iar după el a reparat Şemaia, fiul lui Şecania, străjerul Porţii Răsăritului...” etc.

Relatarea lui Neemia este de o puternică vizualitate rezultată din transcrierea minuţioasă, fotografică a amănuntelor cu sau fără importanţă epică imediată. Memorialistul, antrenat de realismul obiectivist, consideră că tot ce ţine de mobilul actului său trebuie consemnat. Având sentimentul istoriei, Neemia relevă, până la exces, fibra acelui realism iudaic care stă de altfel şi la baza diversificării procedeele narative ale formelor romaneşti, aşa cum sunt ele consemnate în *Vechiul Testament*.

Neemia descrie aranjamentul tinerilor războinici care lasă uneltele zidăriei pentru a-şi apăra munca ameninţată de o coaliţie vecină; relatează răzmeriţa poporului oprimat şi sărăcit de muncă; dă detalii despre complotul pus la cale împotriva lui de către Sanbalat şi Gheşem, cu participarea profetului Şemaia cumpărat de primii doi pentru a-l asasina. Şemaia încearcă să-l atragă pe Neemia în templul unde ceilalţi doi trebuiau să-i administreze lovitura de graţie, dar Neemia, inteligent, scapă.

Guvernatorul numit de Artaxerxes nu era prea iubit în Ierusalim. Un anume Tobie amonitul, însurat cu o evreică, fiica lui Şecania, corespondează cu „cei mai de seamă Iudei” nemulţumiţi de Neemia pentru că acesta refuzase să se folosească în timpul mandatului său de privilegiile cuvenite prin lege unui guvernator. Gestul său jigneşte relaţiile de castă, constituind o veritabilă critică la adresa acelora ce percepeau taxe şi biruri grele de la popor, printre ei fiind preoţii şi profeţii oficiali.

Simplitatea lui Neemia venit din Suza, acolo unde oficia toleranţa şi mila zoroastriană, îi lezează pe vechii slujitori ai cultului lui Iahwe. În esenţă, memoriile lui Neemia sunt tensionate de o făţişă înfruntare de idei. Imaginea nouă a Dumnezeului înţelegător şi bun, întrupare a spiritualităţii, apoi intransigenţa în apărarea Dumnezeului abstract şi unic într-un mediu unde subzistau înclinaţii idolatre constituie fondul real al acţiunilor lui Neemia care capătă treptat proporţiile unui veritabil război ideologic.

Neemia înglobează în textul epic documente care vor deveni istorice, procedând cu un bun instinct de romancier; el exploatează prin intermediul documentului nota exotică, informația şocantă, poezia aglomerării de nume proprii. Ca atare nu se mulțumeşte să vorbească numai de reîntoarcerea în Ierusalimul reconstruit a evreilor luați cândva robi în Babilon, ci va consemna numele fiecărei ginte, precum şi numărul membrilor ei, sugerând amețitoarea masă în mişcare, tot vacarmul strămutării. Numele proprii dovedesc încrucişarea etnică cu seminţiile învecinate, ceea ce va dezlănțui marea furie a guvernatorului intransigent, care îi numără conştiincios pe toți şi conchide: „Adunarea întreagă a fost de patru zeci şi două de mii trei sute şaizeci de suflete. Afară de robi şi roabe, care erau şi ei în număr de şapte mii trei sute treizeci şi şapte. Printre ei se mai aflau două sute patruzeci şi cinci de cântăreți şi cântărețe..." etc. În alte pagini, Neemia înscrie scrupulos cele optzeci şi patru de persoane semnatare ale noului legământ cu Dumnezeu, sutele de nume ale noilor locuitori ai cetății, cu o scrupulozitate a amănuntului frizând delirul onomastic.

Un lucru remarcabil pentru conştiința naratorului care îşi transcrie aventura este intuiția ciclității stărilor de criză, intuiție ce transpare din succinta rezumare a destinului poporului său. Neemia observă că există la nivelul colectivității un proces repetabil al pactelor, căinţelor şi încălcărilor de pacte cu Dumnezeul abstract şi etern. Această lume posedă, conchide el, prea multă personalitate şi un acut sentiment al libertății opțiunii, după autor aceasta fiind însuşirea sa cea mai dezastruoasă.

Pentru a stăvili răul din temelie, el începe acțiunea de purificare colectivă. Poporul se supune dar nu poate accepta până la capăt toate legile promulgate. Prin urmare, oamenii săraci vor munci mai departe şi în ziua destinată odihnei, iar cei ce se iubesc se vor căsători indiferent de religiile diferite. Porunca şi legea fiind iarăşi în pericol de a fi încălcate, energicul Neemia va proceda în aşa fel încât va apărea în postura sa cea mai neagră: pumn de fier moralizator care face din pactul cu Dumnezeu o lege aberantă pe care colectivitatea nu va avea cum să nu o încalce, sporind astfel şirul crizelor, al pocăinţelor şi conştiinţei dezastrului personal. Cu obsesia salvării etniei, Neemia biciuie sensibilitatea colectivității, inoculându-i prin repetiții obsedante sentimentul păcatului.

Neemia speră să salveze printr-o politică inflexibilă ceea ce are mai de preț poporul său: o gândire în esență neidolatră, cu o capacitate de abstractizare şi forță speculativă neîntâlnite la lumile din jur.[45] Ca ton, naratorul Neemia, prin ale cărui fapte doreşte să măgulească divinitatea, apare când calm, constructiv, când furios, imperativ. Neemia presimte în povestea sa pedepse apocaliptice; este dispus totuşi să întemeieze şi să nu se plângă. În reconstruirea cetății şi prin jurnalul acestei reconstruiri crede că repetă la o scară conformă actul demiurgic al genezei, povestit, dictat cândva de Dumnezeu, înaintaşului său Moise. Imitația este

[45] În *The Profets: Who They Where, What They Are* (Free Press, 2002) Norman Podhretz stabileşte specificul profeților biblici dintr-o perspectivă similară celei avansate în ediția primă a acestui studiu: pledoaria pentru o formă înaltă de moralitate şi respingerea idolatriei. Profeții biblici "were fighting with all their might against idolatry in order to keep their people faithful to God because the they believed with all their hearts and all their souls that He had, out of an inscrutable love, chosen the children of Israel as the instrument through which His Law would be revealed and ultimately accepted by every other people as well"…

aşadar forma fundamentală a căutării din această biografie profetică, şi nu viziunea care ar presupune o dare de seamă asupra unui act simbolic. Alţii asemeni lui Neemia, antrenaţi pe acelaşi drum, trăiesc însă cu conştiinţa iremediabilei pierderi a graţiei şi a singurătăţii absolute.

Plângerile lui Ieremia pot fi văzute ca un veritabil roman unde se relatează despre dizgraţie şi disperarea unei iubiri distruse. *Plângerile* conţin o amplă confesiune biografică, o biografie profetică, laolaltă cu multe relatări istorice, unde sunt consemnate întâlnirile personajului central cu Dumnezeu, partenerul colocvial abstract şi etern. Profeţiile au fost scrise de profeţi într-un stil epic sensibil distinct, numit de Muilenburg "rhetorical criticism."[46]

Textul avansează prorociri năprasnice relatate cu mare plăcere de fiul lui Hilchia din pământul lui Veniamin. Multe din aceste prorociri îngrozitoare se referă în mare măsură la duşmanii seculari ai vechiului Israel. Oricât de drastic îi ameninţă Ieremia pe compatrioţii săi păcătoşi cu pedeapsa divină, trebuie să remarcăm că ceea ce i-a fost dat să trăiască acestui popor, odată cu luarea sa în robie, în timpul regelui Ioachim, întrece orice închipuire.

Pentru cel ce narează, Dumnezeu pare că a pierit fără urmă. Cel ce se consideră vinovat — personajul Ieremia — îşi strigă vinovăţia căutând pedeapsa. Dacă judecând după imaginea Dumnezeului crud şi pedepsitor, naraţiunea despre Ieremia pare să fie anterioară acelora despre Iona, Iov şi Neemia, prin procedeele epice afirmă însă o noutate surprinzătoare. Un subiect vechi este tratat la un mod personal de către un profet dintr-o altă generaţie şi vădind o altă mentalitate creatoare decât acelea ale lui Moise sau ale autorilor textelor depre Estera şi Iudita. Comparat cu Iov sau Iona, Ieremia nu afirmă nici o urmă de orgoliu. Orgoliul său este al ficţiunii istoricizate. Prorocul se proiectează în postura ologului care plânge pe ruinele cetăţii distruse de invadatori, exterminată de foamete.

Din contradicţia dintre temă şi configuraţia partenerului colocvial pe de o parte şi caracterul narării pe de alta, este evident că autorul textului despre Ieremia relatează o istorie veche în care îşi imaginează personajul ca prezenţă istoricizată şi martor ocular. Se transformă, cu alte cuvinte, un obiect al exerciţiului profetic (şi deci literar) în realitate pentru poporul iudeu. Eul inflamat de propriile viziuni deţine în această structură romanescă un rol cheie. Personaj totdată al ficţiunii, naratorul transcrie romanul imaginar al unei nenorociri apocaliptice ce se poate întâmpla, sugerează textul, oricând în viitor. Profeţia este aici indirectă. Confesiune trucată deci din repertoriul profeţiilor, povestirea lui Ieremia a fost scrisă ca o mărturisire — procedeu destinat să mărească emoţia morală a celui ce citeşte. Proiectându-se în trecut, după exerciţiile epice despre viitor, naratorul are de această dată posibilitatea de a-şi materializa halucinant prezenţa. Ieremia personajul şi naratorul *chiar există* în timpul ficţiunii, iar ceea ce se relatează în „jurnalul" său va fi de aceea de un realism remarcabil.

Ca şi în romanele sentimentale, cel ce plânge şi se confesează îşi joacă

[46] John H. Hayes.,*op.cit*., p. 176. "His primary concern is to remind critics that the manner in which a prophet used a form is finally the most important point, and this can in part be determined by careful examination of the way the prophet articulated his message, a discipline Muilenburg terms <rhetorical criticism>."

nefericirea inundând universul cu lacrimile sale. Iubirea definitiv pierdută este, în cazul lui Ieremia, Dumnezeu. El crede că dacă va striga jalea Ierusalimului către cer, Dumnezeu îi va şi răspunde. Îngrozit de cele întâmplate poporului său, se vaită incapabil să explice un atare sfârşit. Ierusalimul, spune el, udând paginile cu lacrimi, „s-a prăbuşit în chip uluitor" sub sabia asiriană. Mamele înfometate îşi mănâncă copiii, poporul a fost luat în robie; porţile şi zidurile, templele, palatele sunt sfărâmate; pe străzi se aud strigătele copiilor sleiţi de foame şi de sete; mizeria şi murdăria au alterat toate înfăţişările; sângele pătează caldarâmul; căpeteniile cetăţii au fost spânzurate; fiarele sălbatice au luat în stăpânire câmpurile.

Prin repetarea obsesivă a ororilor şi transcrierea lor fără nici o reticenţă, Ieremia creează tabloul de coşmar al dezagregării spirituale: „Vezi, o, Doamne, şi priveşte cui ai făcut aceasta! Să mănânce femeile rodul pântecelor lor, copiii pe care îi poartă în braţe? Să fie ucişi în templu, Doamne, preotul şi profetul! Stau culcaţi la pământ pe uliţe tânăr şi bătrân. Fecioarele şi flăcăii mei de sabie au căzut..."

În mijlocul măcelului, personajul Ieremia, rănit în luptele crâncene, scrie pentru a imortaliza dezastrul, consemnând totodată starea sa deplorabilă. Exclamă şi întreabă, caută o raţiune, o motivaţie a proporţiilor pe care le-a luat nenorocirea: „Ochii mei se sfârşesc de plâns, lăuntrul meu arde ca văpaia, măruntaiele mele fierb şi fierea mi se varsă pe pământ..." Groaza produce stări paroxistice. Nebunia este atât de dezlănţuită încât la un moment dat Ieremia se socoteşte principala victimă şi vinovatul principal în faţa divinităţii furioase care s-a asigurat ca toate lamentaţiile celui pedepsit să nu aibă şansa de a fi auzite.

Această autosituare în nucleul dezastrelor, năpăstuirilor împinse până la morbideţe de subiectivitatea naratorului care transcrie o experienţă imaginară graţie vehicolului ficţional pus la dispoziţie de profetism (formă de a se autoriza ficţiunea în coordonatele realismului obiectivist şi constructivist iudeu, profund marcat de relaţia dintre veridic, real şi istoricitate) este specifică acestui tip narativ formulat de o sensibilitate care împinge lamentaţia romanescă deopotrivă spre sentimental, religios şi istoric: „Da, împotriva mea întoarce şi iar întoarce, în toată vremea, mânia ta. Mistuit-a trupul meu şi pielea mea, zdrobit-a oasele mele; a ridicat zid împotriva mea şi m-a înconjurat de venin şi de zbucium... chiar când strig şi răcnesc, rugăciunea mea nu se aude. El a astupat cărările mele cu piatră şi a răsturnat potecile mele... Tu te-ai ascuns în nori, ca să nu treacă rugăciunea la tine; tu ai făcut din mine o mătură şi un gunoi, în mijlocul popoarelor..."

În cetatea distrusă, personajul Ieremia evocă vremile bune de altădată, comparând prezentul cu trecutul într-o vie antiteză. Mizeria societăţii aflate sub ocupaţie atinge şi ea proporţiile grozăviei: „... Bem apa noastră cu bani, lemnele noastre le primim cu plată. Pe grumajii noştri stau prigonitorii şi, deşi n-avem puteri, nu ne dau răgaz. Înindem mâna către Egipt şi Asiria ca să ne sature de pâine..." Ieremia personajul îşi scrie jurnalul chiar în mijlocul lumii asediate. Relatarea suferinţelor sale morale şi fizice, conectate la suferinţele colective, constituie un faimos jurnal de ocupaţie care ne aminteşte, din literatura secolului nostru, de *Jurnalul Annei Frank*, un „Ieremia" mult mai inocent care îşi scrie paginile în mijlocul ororilor naziste.

Formula epică a lui Ieremia se dovedeşte un model viabil şi oricând

posibil. Finalul deschis ne îndeamnă să credem ca ultimele paragrafe, redactate cu înfrigurare, nu puteau constitui un final provocat sau gândit de personaj. Rupt de paginile sale prin robie sau moarte, după cum ne lasă autorul să înţelegem, sfârşitul personajului Ieremia coincide, aşa cum a fost imaginat de autorul vizionar transpus în trecut, chiar cu jurnalul său. Interogaţiile finale adresate Dumnezeului ascuns fac dovada dimensiunii apocaliptice a dezastrului: „Pentru ce vrei să ne uiţi, să ne părăseşti atât de multă vreme? Întoarce-te către noi şi ne vom întoarce; înnoieşte-ne zilele noastre ca în vremea ceea de demult... Sau tu ne-ai urgisit şi te-ai mâniat pe noi, fără măsură?”

Aceste veritabile epistole către divinitate par să justifice sau să motiveze, pe de altă parte, calea unor delimitări personale, dintre care una este fără egal în literatura epică a *Vechiului Testament*.

Prin rafinamentul stilistic şi atmosferă, naraţiunea care îi aparţine *Eclesiastului*, rege al Ierusalimului şi fiu al lui David, cum se recomandă el însuşi, naraţiune atribuită de exegeţi regelui Solomon, consună cu unele forme epice ale prozei decadente a romancierilor estetizanţi ai secolului al nouăsprezecelea şi ale moraliştilor veacului al şaisprezecelea. Eclesiastul se înscrie şi în moralismul realist-sentimental al lui William Makepeace Thackeray din romanul "Balciul Desertaciunilor". Pe de altă parte vom regăsi aici rădăcinile unui adevărat roman al unei experienţe, al condiţiei umane, apropiat prin concepţie şi mijloace de literatura vitalistă a secolului nostru. Prin transcrierea experienţei şi a mobilurilor ei profunde, Eclesiastul face totdată şi literatură psihologică. Comentând aventura, ajunge la eseul moralizator. Biografismul se arată aici un teren de întâlnire al mai multor modalităţi narative mânuite cu eleganţă de eul confesiv.

Oboseala în faţa vieţii şi tristeţea sunt notele dominante ale acestui autor singular aflat în pragul bătrâneţii. Paradoxul este că, deşi ceea ce narează nu intră în sfera grozăviei, perspectiva pe care autorul o oferă este fragmentar aceea a deşertului negru. Autorul abstras îşi alcătuieşte calm propoziţiile, nesfiindu-se să-şi expună în amănunţime, cu o voluptate, am spune, gidiană, ideile, experienţele şi plăcerile. El toarnă peste paginile scrise dezamăgirea celui ce a căutat o raţiune transcendentă în faptele şi evenimentele vieţii sale. Neaflând-o, neputând să înţeleagă ce este înainte de naştere, cine aruncă omul în existenţă, ce se găseşte dincolo de moarte, care este pricina nedreptăţii sau sensul acţiunii, el va pune existenţa umană, şi a lumilor în general, sub semnul deşertăciunii; al zădărniciei, inutilului, timpului distructiv, arbitrariului, întâmplătorului şi erorii, al perisabilităţii şi ciclicităţii.

Nimic nu este, afirmă el, nou sub soare; umanitatea va reinventa zadarnic ceea ce a mai fost, învârtindu-se pe acelaşi drum pe care îl consideră fără ieşire. De o inteligenţă fără egal, amintind prin unele inflexiuni de defetismul în faţa vieţii al gânditorului vedic, filosof şi moralist, Eclesiastul îşi sistematizează în această densă proză de idei observaţiile şi intuiţiile izvorâte dintr-un spirit profund, capabil să discearnă esenţele. Efortul său este însă inegal. Credinţe naive apar alături de cugetări de o adâncime pascaliană Uneori, prin criza deznădejdii absolute şi a singurătăţii totale, textul său are accente existenţialiste.

Proiecţia Eclesiastului asupra vieţii, acţiunii, acumulărilor şi trăirii în genere este una care duce invariabil la eşec. Alteori, romanul său filosofic pare o

critică la adresa gândirii îndrăznețe invadate de fantasmele lumii senzoriale. Autorul detestă efemerul dar iubește viața; înțelegând că nu există nimic după moarte, îndeamnă la trăirea clipei; îi sfătuiește deopotrivă pe cei buni ca şi pe cei răi. Fiind date, viețile tuturor afirmă el, trebuiesc trăite.

Pentru a fi înțeles mai bine, îşi relatează existența. Ca să fie limpede pentru ce aruncă totul sub semnul deşertăciunii — va descrie destinul său, destinul celui înțelept: „Un chin cumplit pe care Dumnezeu l-a dat fiilor oamenilor, ca să se chinuiască întru el... Şi mi-am silit inima ca să pătrund înțelepciunea şi ştiința, nebunia şi prostia, dar am înțeles că şi aceasta este vânare de vânt. Că unde este multă înțelepciune este şi multă amărăciune, şi cel ce îşi înmulțeşte ştiința, îşi sporeşte suferința".

Născut cu un exces de „înțelepciune şi ştiință", Eclesiastul nu aşteaptă viața să vină spre el, ci o va provoca asemeni lui Ghilgameş. În lumea sa, Eclesiastul mărturiseşte că s-a simțit un străin. Nu a putut gusta veselia petrecăreților şi nici depravarea celor egali cu sine prin bogăție. Şi-a propus totuşi să înțeleagă ce simt aceştia şi, în consecință el, regele cu puteri nelimitate, relatează cum a început să petreacă, să înalțe case luxoase cu parcuri splendide, să strângă averi fabuloase, să-i supună şi să-i umilească pe cei din jur, să-şi ia soții şi amante fără număr. Rememorează cum a dat frâu liber tuturor capriciilor sale: nimic, spune el, din „ce doreau ochii mei nu am dat la o parte şi n-am oprit inima mea de la nici o veselie". Dar va avea, permanent, revelația deşertăciunii.

Din toate bogățiile, cea mai de preț i se pare, ca şi personajului sumerian, tot înțelepciunea. În viața lumii însă, observă Eclesiastul, ea nu are vreo valoare de vreme ce nebunul ca şi înțeleptul au parte de acelaşi afârşit: moartea. Ca şi Ghilgameş, nu poate accepta această nivelare. Invocând-o, mărturiseşte prima stare pe care a trăit-o pus în fața acestui adevăr: ura față de viață şi tot ce este sub soare. I s-a părut atunci nedrept, precizează cel ce se confesează, ca acela care trăieşte marile revelații să le împartă cu cei netrebnici. Îşi mărturiseşte îndoielile, nutrind un sentiment formidabil al valorii sale.

Trăirile de o acuitate fără egal, aparțin unei rațiuni încă temătoare față de Dumnezeul căutat — singura salvare de incertitudini. Afirmă totuşi cu sinceritate că este lipsit de generozitate deoarece nu poate investi într-un viitor în care el nu va mai fi şi despre care nu va şti nimic vreodată. Meditând pe marginea existenței, pierde sentimentul istoriei. Egocentrismul operează o mutație în viziunea în genere istoristă a scriitorului iudeu. Deoarece singurul timp cunoscut de om se află între naştere şi moarte, personajul din Eclesiast îndeamnă în consecință la trăirea clipei, acceptând că totul poate fi posibil într-o existență: în viață, spune el, „vine vremea tuturor lucrurilor: Vreme este de a te naşte şi vreme să mori. Vreme este să sădeşti şi vreme să smulgi ceea ce ai sădit".

Şi pentru că omul nu poate cunoaşte ceea ce va fi, el, personajul Eclesiastului îşi ia permisiunea de a nu crede în vremea de apoi, punând astfel sub semnul întrebării toată literatura vizionară a profeților de profesie: „Căci soarta omului şi soarta dobitocului este aceeaşi: precum moare unul, moare şi celălalt şi toți au un singur duh de viață, iar omul nu are nimic mai mult decât dobitocul... Cine ştie dacă duhul omului se urcă în sus şi duhul dobitocului coboară în jos către pământ?... fiindcă cine-i va da lui puteri să mai vadă ceea ce se va întâmpla în urma lui?"

Eclesiastul nu detestă viaţa în sine ci viaţa din perspectiva perisabilităţii ei, la care lucrează atâţia factori ai degradării cum ar fi sărăcia, nedreptatea, invidia. De aceea, presupune el, cel mai fericit „este cel ce n-a venit pe lume, cel care n-a văzut faptele cele rele care se săvârşesc sub soare", deci omul, care există în stare de proiect pur, nearuncat în existent şi neobligat la opţiune. În situaţia dată, fiinţa muritoare are însă datoria de a acţiona şi de a lupta împotriva singurătăţii chiar dacă trăieşte cu sentimentul eşecului. O formă de compensaţie iluzorie ar fi visul pentru ca pocăinţa să fie considerată un mecanism ipocrit al defulării. În locul lor propune bucuria clipei trăite în formele lumii perisabile, singura realitate palpabilă.

În empirismul său, Eclesiastul încearcă construirea prin această naraţiune jurnalieră, a unui vag sistem teoretic având drept concept fundamental *deşertăciunea* ca formă de eşec existenţial la nivelul speciei. Acest sistem teoretic afirmă şi o formă de repulsie pentru tot ceea ce produce degradarea noblеţei umane gânditoare.

Fraze apoftegmatice, maxime, spuneri apodictice sprijină ideile, stările depresive. Omul, se spune, este singur, părăsit de Dumnezeu: „Căci cine ştie ce este de folos pentru om în viaţă, în vremea zilelor sale de nimicnicie pe care le trece asemenea unei umbre? Şi cine va spune mai dinainte omului ce va fi după el sub soare?... Mai de preţ este un nume bun decât untdelemnul şi ziua morţii decât ziua naşterii. Mai bine este să mergi în casă de plâns, decât să te duci în casă de ospăţ, căci acolo se vede sfârşitul omului, şi cine îl vede pune la inimă. Mai bun este necazul decât râsul căci întristarea feţei este bună pentru inimă..." Cine scria astfel nu putea să nu fi avut intuiţia eliberării de tensiunile interioare prin catharsis.

Eclesiastul mai apare ca un autor manierist prin criza afirmată şi trăită a eului epic, ca şi prin stilul său imprevizibil, prin sentimentul golului existenţial şi negarea vieţii viitoare. Certitudinile sunt în genere puse sub semnul întrebării. Cel care se consideră înţelept nu va mai fi în cele din urmă sigur nici de aceasta deşi în existenţa sa experienţa simţurilor s-a întovărăşit permanent cu experienţa intelectuală. Eşecul său îşi are sursa într-o imensă neputinţă faţă, însă — paradoxal! — de o foarte cuprinzătoare cunoaştere a sensului vieţii, bucuriilor şi a suferinţelor ei; autorul în postură de înţelept îşi orchestrează lamentaţiile nu dintr-un prea plin al plictiselii, ci ca unul care străbătând cunoaşterea se întoarce dezamăgit de roadele ei. El îi neagă vreun raport cu binefacerile ei pentru om. Chiar şi atunci când şi-a impus să fie înţelept, adică să-şi respecte observaţiile şi intuiţiile, fondul josnic, empiric l-a îndepărtat sistematic de la esenţă: ..."înţelepciunea a rămas departe de mine. Ceea ce a fost este departe şi adânc, adânc! Cine poate acum să-i dea de înţeles? Şi eu m-am silit şi inima mea a cercetat şi a urmărit ştiinţa şi înţelepciunea..."

Şi câtă bucurie, totuşi, pe acest gânditor care îşi transcrie experienţa singurătăţii, când de-a lungul vieţii sale a putut întâlni un spirit ca să-l confirme: „Înţelepciunea unui om îi luminează faţa şi asprimea feţei lui i se schimbă" notează Eclesiastul. Pentru el, de altfel, omul se naşte fundamental „drept". Ulterior socialul îl va altera pentru că „oamenii născocesc multe vicleşuguri". Iar cât priveşte inteligenţa, aceasta este grav mutilată de mai mulţi factori: de faptul că „omul nu este stăpân pe duhul său de viaţă, ca să-l poată opri; la fel nu este stăpân pe ziua morţii"; de incapacitatea de a cuprinde esenţele ultime pe care „dacă

înțeleptul crede că le cunoaşte, el nu poate să le pătrundă...”; de sabia timpului distructiv şi arbitrariul întâmplării „căci timpul şi întâmplarea întâmpină pe toți”.

Eclesiastul nu poate accepta anonimatul care îi împresoară pe gânditorii de excepție. Parabola înțeleptului uitat, după ce salvează de la pieire o cetate, slujeşte această reflecție amară, cea mai dramatică poate dintre toate. Dacă la ea adăugăm nedemna asuprire a oamenilor de către oameni, înfierată de acest liber cugetător disperat că trăieşte „într-o vreme când omul stăpâneşte pe altul spre nenorocirea lui”, răsturnarea raporturilor morale (cei răi sunt cinstiți public, cei buni izgoniți), faptul că soarta îi aduce pe toți la acelaşi final indiferent de sensul vieții trăite; dacă adăugăm certitudinea sa că după moarte nu există nimic, înțelegem de ce lucrurile pe care le apără Eclesiastul prin conceptul său fundamental vor fi valoarea vieții, a omului luat ca individ, şi bucuria clipei trăite:

„Un câine viu — conchide el amar şi ironic — este mai de preț decât un câine mort”. Pentru aceasta, precizează eul confesiv, „am ridicat în slăvi veselia, căci nu este nimic mai bun pentru om sub soare, decât să mănânce, să bea şi să se veselească”... „Bucură-te de viață cu femeia pe care o iubeşti în toate zilele vieții tale celei deşarte... căci aceasta este partea ta din viață şi din truda cu care te trudeşti sub soare...”; „Bucură-te, omule, cât eşti tânăr şi inima ta să fie veselă în zilele tinereții tale şi mergi în căile inimii tale şi după ce-ți arată ochii tăi... Alungă necazul din inima ta şi depărtează suferințele din trupul tău, căci copilăria şi tinerețea sunt deşertăciune.”

Filosofia materiei trecătoare, perisabile într-o lume convinsă că va trăi veşnic, pare să surprindă aparent. Nimic exaltat în melancolia Eclesiastului. Criza spirituală a autorului transpusă în personaj o sugerează şi pe aceea a lumii sale căreia i-a fost dat să treacă printr-un şir de crize succesive, religioase şi politice, ce au făcut posibilă apariția unei alte concepții de viață chiar în interiorul ei. Căutând partenerul colocvial etern, Eclesiastul îi descoperă pe oameni. Se simte solidar cu aceştia. Toți au, din perspectiva concepției sale, acelaşi destin. Teama de divinitate pare mai mult o convenție respectuoasă față de o imagine veche, un semn de politețe, deoarece Eclesiastul nu acceptă supunerea atâta timp cât pledează pentru gândirea eliberată de dogme, atât cât îi permite firește, orizontul spiritual al veacului său. Eclesiastul — se precizează într-o notă finală a textului — este acela care „a învățat pe popor conştiința” — l-a ajutat, cu alte cuvinte, să o capete. Uneori mai mult filosof decât prozator, Eclesiastul pune cu predilecție accentul în proza sa de idei pe aventura spiritului. Confesiunea sa este un veritabil şi fascinant memorial al unei personalități excepționale.

Dacă îl citim însă pe *Iezechiel*, vom participa — însoțindu-l în sinoasa sa căutare — la o spectaculară epopee a subiectivității vizionare, activiste şi acut criticiste. Transcrierea aventurii subiective se însoțeşte aici cu viziunea fantastică, lamentația lăcrimoasă şi pamfletul social. Reîntâlnim minuția exasperantă a descrierii pe care am observat-o la Neemia. Spre deosebire însă de acesta ca şi de ficțiunea vizionară a personajului transpus în trecut exersată de Ieremia, Iezechiel excelează în jurnalul său profetic în transcrierea fantasmelor subiective despre viitor: aparițiile divine şi viziunea ipoteticei rezidiri a Ierusalimului.

Profetismul, încercând să anticipe viitorul şi să ofere o imagine credibilă a transcedentalului se află în contradicție cu viziunea scepticului Eclesiast. Ca şi la

primul Ieremia, profetismul devine o tehnică şi o profesiune. Iezechiel transcrie în narațiunea sa vedenii fabuloase, imagini ale subiectivității exaltate, lamentații, consemnări de factură istorică. Textul pare să aparțină a doi Iezechiel, unul care visează, iar celălalt care observă, consemnează şi comentează Narațiunea este exuberantă. Scopul ei este de a converti, de a constrânge, de a amenința cu mânia divină pentru a decide o adorare fără rezerve.

Pe noi însă nu acest aspect ne frapează, ci calitatea şi exigențele fabulației vizionare. Aceasta debutează, pentru o întărire a credibilității, cu o vagă localizare istorică: „În anul al treizecilea (probabil al vieții sale, deoarece mai târziu naratorul va apela la localizarea în timp ținând cont de câți ani se scurg de la luarea în robie a regelui Ioiachim, deci de la căderea Ierusalimului sub stăpânire babiloniană n.n.), în ziua a cincea a lunii a patra când mă aflam între robi, la râul Chebar, unde mi s-au deschis cerurile şi am văzut nişte vedenii dumnezeieşti. În ziua a cincea a lunii a patra, în anul al cincilea al robirii regelui Ioiachim", Iezechiel pretinde că a văzut numeroase apariții divine pe care le descrie conştiincios de mai multe ori în text, cu acel realism obiectivist familiar.

Comentatorii de azi au presupus — date fiind obiectele care l-au fascinat pe Iezechiel, apoi episodul zborului, deplasarea circulară a aparatelor, îmbrăcămintea personajelor — că Iezechiel, — unul din cei doi cu acest nume care a scris acest text — a fost subiectul de cercetare a unor ființe stranii, descrise apoi conştiincios de naratorul iudeu. Viziunile sunt oricum fantastice prin îngemănarea, în respectivele episoade, a caracterelor umanoide cu cele de fiară şi ele ni se par a fi în descendența imaginarului plasticizator al acestui spațiu asiatic. În respectivul episod, robul Iezechiel descifrează investirea sa cu funcția de a anunța pedeapsa divină, acel moment presupus în viitor în care se va produce purificarea morală a iudeilor.

Iezechiel amenință „neamul răzvrătitor" din care face parte şi îl invită la supunere, înțeleasă ca o rapidă detaşare de influențele religioase din jur în care, alături de cele babiloniene, cele egiptene erau cele mai puternice. Citită cu atenție, confesiunea sa este o pledoarie prin care se demonstrează superioritatea monoteismului moral, a unei religii care operase o veritabilă mutație spirituală spre abstractizare, în comparație cu stadiul mental încă idolatru al popoarelor din jur. Marele efort pe care şi-l asumă Iezechiel este de a-şi determina poporul, sub blesteme şi amenințări, parabole şi demonstrații logice, să desăvârşească un efort spiritual, şi anume să treacă definitiv de la gândirea imagist-simbolică la cea abstractă şi speculativă.

Oroarea de idoli şi îndemnul la adorarea unei unice prezențe dumnezeieşti abstractizate, adică a unei idei, sugerează exact acest proces ce apare cu atât mai clar cu cât există civilizații, ca aceea iraniană zoroastriană sau chineză, care s-au format de timpuriu mature, nutrind cultul mistic al abstracțiunilor. În spatele profetismului religios se joacă deci o problemă spirituală.

Pentru a determina definitiv această mutație intelectuală la nivelul masei, Iezechiel procedează didactic; el descrie măceluri, crime colective la care ar fi fost martor călătorind în viitor, proroceşte căderea Tirului, Sidonului, Egiptului, Edomului, mântuirea lui Israel, se întrece în a relata viziunea refăcutului Ierusalim, ocupându-se cu descrierea minuțioasă a tuturor detaliilor, de la dimensiunile zidurilor la acelea ale ultimei mese, ferestre sau porți. Cufundarea în sine însuşi

este totală. Scriind, nu face altceva decât să se lase în voia halucinațiilor „fotografiate" cu voluptate.

Iată cum apar făpturile transcendente în viziunea tehnicist-simbolică a „primului" Iezechiel: „De tuspatru părțile ele aveau sub aripi mâini de om şi tuspatru aveau fețele lor şi aripile lor. Aripile lor se atingeau una de alta, şi când mergeau, fiarele nu se întorceau, ci fiecare mergea drept înainte. Fețele lor? — Tuspatru aveau câte o față de om înainte, tuspatru aveau câte o față de leu la dreapta, tuspatru aveau câte o față de bou la stânga şi tuspatru mai aveau şi câte o față de vultur îndărăt... Înfățişarea acestor fiare se asemăna cu înfățişarea cărbunilor aprinşi, cu înfățişarea unor flăcări aprinse; printre fiare curgea foc iar din foc țâşneau raze şi fulgere".

Mistica focului, repetiția tensionată, stilul mărturiei directe provoacă în cititor o copleşitoare curiozitate. Acest Iezechiel ştie să declanşeze uimirea, spaima, neliniştea. Textul său este o veritabilă proză onirică în care sunt transcrise, timp de aproape două decenii, fantasmele imaginare ale unei sensibilități ultragiate. Ultima mare viziune a lui Iezechiel are loc „în anul al douăzeci şi cincilea după robirea noastră", adică a evreilor conduşi de regele Ioiachim, deşi textul conține şi cadre vizionare din „anul al douăzeci şi şaptelea de la robirea lui Ioiachim".

Memorabile sunt — pentru poezia lor — descrierile proiective ce vădesc, dincolo de convenționalitatea detaliilor, visare nostalgică, paradisiacă sau groază: „Iată Asiria era un cedru în Liban — începe prorocirea împotriva Egiptului — cu ramuri frumoase, cu frunziş umbros şi cu trunchi înalt; vârful lui se ridicase până la nori. Apele îl făcuseră să crească, adâncurile îl ridicaseră şi râurile acestuia împresurau locul unde fusese sădit şi trimiteau apele la toți arborii câmpului. De aceea înălțimea lui întrecuse pe toți arborii câmpului şi avea pe dânsul mulți lăstari şi ramurile lui se înmulțiseră; lăstarii lui se făcuseră înalți, pentru că avuseseră apă multă la creşterea lor. În lăstarii lui îşi împletiseră cuibul tot felul de păsări de ale cerului; sub ramurile lui îşi scoteau puii tot felul de fiare de ale pământului, iar la umbra lui trăiau numeroase şi felurite popoare. El era frumos prin înălțimea trunchiului său şi prin lungimea ramurilor sale, căci rădăcinile sale se aflau lângă nişte ape mari. Cedrii din grădina lui Dumnezeu nu-l umbreau, chiparoşii nu se puteau asemăna cu crengile lui şi castanii nu erau la mărime ca ramurile lui..." etc.

Iezechiel se mişcă cu uşurință într-un vast spațiu geografic. Ceea ce îl obsedează pe acest martor al nenorocirilor poporului său este spectacolul *căderii*, al prăbuşirii universale anunțate de altfel cu o înfrigurare bolnavă, antiteza posibilei înălțări trăite în episoadele onirice; „...Plângeți: o, ce zi! că se apropie ziua, se apropie ziua Domnului, ziua cea întunecată! Vine vremea neamurilor. Atunci se va duce sabia în Egipt şi groază se va lăți în Etiopia, vor cădea în Egipt cei loviți şi bogățiile lui se vor lua şi vor fi dărâmate temeliile lui. Etiopia, Libia, Lidia, străini de toate neamurile, Cub şi fiii țării aşezământului vor cădea împreună cu ei de sabie". Anunțând distrugerea viitoare, mâniosul Iezechiel transferă propriile aspirații în sarcina personajului divin aşteptat. El ştie că nimic, nici chiar un imperiu, nu poate fi etern. Şi atunci vorbeşte în numele Dumnezeului său. Din aceste pasaje şi altele disparate de acest gen s-a înfiripat fragmentar o altă retorică ilustrată cu prisosință de cel mai clasic scenariu apocaliptic al formelor şi structurilor romaneşti vechi asiatice.

Naratorul care ține locul lui Dumnezeu

Vizunea pedepsitoare din Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul aparține unui narator care își scrie textul prin această specifică raportare la partenerul colocvial etern şi transcendent. Mai lipsit de bunăvoință decât acesta, care cu oricâte carnagii nu a ajuns niciodată la afirmarea prăbuşirii universale, Ioan Teologul prezintă revelația ştiințifico-fantastică a unui sfârşit himeric.

Regia este semnată de un autor mult mai crud decât acela care „sugerase" diverse scenarii cosmogonice lui Moise sau Ieremia. Imaginea Dumnezeului tolerant din *Cartea lui Iona* înregistrează un vădit regres. Tema păcatului colectiv şi a pedpsei pe care am găsit-o la aproape toți naratorii evrei îşi consemnează apogeul literar. Ficțiunea depăşeşte exercițiile cele mai îndrăznețe ale imaginarului biblic. Față de scepticismul amabil din *Eclesiast*, paradoxul este că din toată această prăbuşire se iveşte totuşi speranța unei renaşteri. Realitatea istorică dispare complet, iar în locul ei se impun fantasmele unei lumi interioare articulate epic cu luciditate.

Ioan Teologul nu visează atât, cât îşi construieşte viziunile cu o migală pe care nu am mai întâlnit-o decât la cei mai excentrici suprarealişti. Proza scrisă de el, pe de altă parte, nu aparține atât unui oniric, ci mai mult unui autor de aventuri cosmice.

Prin repertoriul simbolic, *Apocalipsa* aminteşte de viziunea lui Iezechiel. Se regăseşte călătoria cosmică, călătoria în timp, obsesia fiarei îngrozitoare, a cărții sacre, pe care Ioan va trebui să o înghită şi el pentru a căpăta cunoştințe supranaturale. (Înghițirea de texte cu un caracter magic se practica de altfel masiv şi în Egipt ca şi în China.) Şi la Ioan, apogeul feeriei supranaturale constă în imaginea fabuloasă a Ierusalimului, iar culmea dezastrului — în pedepsirea cetății Babilonului, atât de detestată de evrei. Narând, Ioan se situează în centrul Universului, deasupra Pământului, lângă templul şi tronul Dumnezeului etern căruia îi ține locul în narare.

Relatarea la persoana întâi a fost simțită ca fiind cea mai bună convenție retorică, aptă să impună o viziune apocaliptică, sublimare inteligentă şi tendențioasă a viziunilor pedepsitoare proferate de autorii *Vechiului Testament*. Fiind întruparea purității absolute, tot spectacolul apocaliptic pare că se desfăşoară în semn de prețuire pentru excepția pură numită Ioan — adevărată superproducție cinematografică cu un singur spectator. Lumea îngerilor joacă în avanpremieră marele spectacol al unui grandios final de umanitate, aşa cum putea fi el închipuit acum două milenii. Poziția cu totul unică a lui Ioan îi trece în neant pe toți predecesorii care au dialogat cu Dumnezeu, partenerul colocvial etern şi abstract.

El pare singurul scriitor-profet al lumii sale demn de crezare. Orgoliul care îl macină pe autorul Ioan este enorm: supralicitând prăbuşirea şi pedeapsa, el țintește să creeze o operă perfectă, axată pe ideea dezagregării. În scrierea ei, el se foloseşte însă de obsesiile eterne ale literaților iudei ce l-au precedat.

Nu există nici o spaimă, lamentație, plânset sau implorare în această aventură cosmică. Ioan nu acceptă apoi nici o clipă o situație subalternă. Lui nu i se *comunică*, dictează sau povesteşte, asemeni lui Moise, Iona, Ieremia, ci i se (îşi) *proiectează* filmul colorat şi plastic al dezastrului. Textul epic comunică ideile, reacțiile, trăirile naratorului fermecat de frumusețea şi grozăvia spectacolului

cosmic şi nimic din servitutea reproducerii mesajului impus. Risipa de recuzită este enormă. Participând la propria ficțiune şi totodată scriind-o, Ioan îşi asumă treptat însuşi locul partenerului colocvial adică al lui Dumnezeu.

Noua creațiune întovărăşită de râul, apa şi pomul vieții îl are ca unic martor: „Şi am văzut un cer nou şi un pământ nou. Căci cerul cel dintâi şi pământul cel dintâi au trecut; iar marea nu mai este...". Personajul transcrie în repetate rânduri că a fost îndemnat să scrie. Ne asigură că „eu, Ioan, sunt cel ce am văzut şi am auzit acestea". Pentru a fi crezut, Dumnezeu pare că şi-a creat un omonim. Simbolurile epice sunt familiare. Pedepsele fac şi ele parte dintr-un repertoriu cunoscut: foc, măceluri, cutremure, inundații. Unele viziuni sunt remarcabile prin anvergura cosmică. Personajul dumnezeiesc are o înfățişare multicoloră, o conformație mineralieră, luminiscentă: „Cel ce şedea semăna la vedere cu piatra de iasp şi de sardiu. Iar de jur împrejurul tronului era un curcubeu cu înfățişarea smaragdului"... „Şi înaintea tronului, ca o mare de sticlă, asemenea cu cristalul. Iar în mijlocul tronului şi împrejurul tronului, patru ființe, pline de ochi, dinainte şi dinapoi..." În altă parte „stelele cerului au căzut pe pământ, precum smochinul îşi leapădă smochinele sale cele verzi, când este zguduit de vijelie. Iar cerul s-a dat în lături, ca o carte de piele pe care o faci sul, şi toți munții, toate insulele s-au mişcat din locurile lor..."

Naratorul cheamă cu sânge rece apele amare ca pelinul, lăcustele fabuloase, călăreții apocaliptici descrişi cu „platoşe ca fața focului şi a iachintului şi a pucioasei, iar capetele cailor semănau cu capetele leilor şi din gurile lor ieşea foc şi fum şi pucioasă", apoi „un balaur mare, roşu, având şapte capete şi zece coarne, şi pe capete şapte cununi împărăteşti. Iar coada lui târa a treia parte din stelele cerului", la care se adaugă fiara cu numele ezoteric de 666: „Şi am văzut — scrie Ioan — ridicându-se din mare o fiară, care avea zece coarne şi şapte capete şi pe coarnele ei zece steme şi pe capetele ei nume de hulă. Şi fiara pe care am văzut-o era asemenea leopardului, picioarele ei erau ca ale ursului; iar gura ca a leilor... Am văzut apoi altă fiară, ridicându-se din pământ, şi avea două coarne asemenea mielului, dar grăia ca un balaur..."

Babilonul pedepsit este imaginat la acest mod simbolic: „Şi m-am dus, cu duhul în pustie. Şi am văzut o femeie şezând pe o fiară roşie, plină de nume de hulă, având şapte capete şi zece coarne. Şi femeia era îmbrăcată în purpură şi în stofă stacojie şi împodobită cu aur şi cu pietre scumpe şi cu mărgăritare, având în mână un pahar de aur plin de urâciunile şi de necurățenia desfrânării ei. Iar pe fruntea ei scris nume tainic: Babilonul cel mare, mama desfrânatelor şi a urâciunilor pământului". Descriind noul Ierusalim face risipă de pietre prețioase: el este construit din iaspis, aur, safir, calcedoniu, smaragd, sardonix, sardiu, hrisolit, beril, topaz hrisopras, iachint, ametist, mărgăritar.

Ioan iubeşte mineralele şi le evocă cu plăcere ori de câte ori are prilejul. În general nu pare reținut atât de forma sau sensul obiectelor cât de compoziția lor cristalină detectată cu rapiditate de aparat geologic. Înclinat spre determinarea complicațiilor imagistice, aglomerează cât mai multe însuşiri fabuloase într-o unică apariție. Baroc prin temperament, suferă totuşi de o sărăcie a repertoriului imaginar. Ioan rulează în înscenările sale imaginare aceleaşi fiare, pietre prețioase, pedepse, simboluri ale desfrâului. Uneori, prin oroarea față de lume şi mai ales față de femeie, intră în conflict cu imaginea Dumnezeului tolerant.

Narațiunea sa, mai dogmatică decât dogma, prin ideile avansate, conține toate defectele textelor ce şi-au propus vreodată să fie conforme cu o dogmă şi nu cu un adevăr.

Intolerant şi fanatic, naratorul Ioan descrie o lume cum nu este şi cum ar vrea el să fie. Pare străin în cele din urmă de însăşi condiția umană. Se comportă uneori ca un adolescent intrasigent care nu cunoaşte încă suferința. Mizează pe spaimă, pe intimidare şi nu pe conştiințe cu care ar vrea să comunice. Nu doreşte atât să convingă despre un adevăr mare cât, lezat de viciile umane, să constrângă.

Prin întreaga sa proză se simte că el „a văzut" dar nu a şi trăit. Nimic din ceea ce este înălțător şi frumos în ființa umană nu transpare, prin urmare, din textul lui Ioan. Omul său este o ființă bicisnică, o aglomerare de vicii, un avorton în comparație cu făpturile celeste şi cu sine însuşi. În tot cea ce scrie, autorul *Apocalipsului* se comportă ca o făptură celestă izgonită pe pământ.

Textul său pare de aceea opera unui nemulțumit care repetă destinul lui Satan. Superioritatea robului Iezechiel față de Ioan, ca şi a estropiatului Ieremia, sunt în acest sens evidente. Renaşterea oferită lumii de către Ioan contrazice însuşi pactul dintre personajul transcendent şi naratorii biblici, precum şi cea mai firavă intuiție asupra umanității; renaşterea oferită de Ioan este una utopică în care nu ar putea viețui decât un singur ascet.

În confesiunea fantastică a lui Ioan, desfăşurată într-un prezent presupus şi într-un viitor de iad, găsim rădăcinile romaneşti ale povestirilor şi romanelor lui Wells, Lem sau Asimov. *Apocalipsul* anticipă prin formula epică adoptată repertoriul imagistic, retoric şi narativ al unei literaturi a groazei ce-şi revendică un univers tehnicist şi unde emoția se produce prin supralicitarea imprevizibilului enigmatic şi incontrolabil.

Naratorul care îl regăseşte şi narează în numele lui Dumnezeu

din textele *Noului Testament* consemnează acea etapă a unui proces deschis al gândirii vechi iudaice, transpusă în modelele sale narative şi structurile sale incipiente, care pare aparent să se suprapună peste prima dintre variantele acestei ecuații descrise. Cu o deosebire: Timpul este unul, mergând dinspre Creație spre viitor. El reprezintă o progresie şi un progres, el nu aleargă în cerc ci în linie dreaptă, de la un început spre un sfârşit.[47]

În fapt este vorba de o altă alternativă retorică şi estetică a relației naratorilor din textele *Bibliei* cu Dumnezeu, de o nouă situare îmbogățită spiritual şi estetic de şirul experiențelor şi crizelor precedente. Laolaltă, ele configurează o

[47] Henri-Charles Puech, „Gnosis and Time". În *Bollingen Series XXX. Papers from the Eranos Yearbooks*, vol. 3, 1957, pp. 40, 46. „For Christianity ... time is bound up with the Creation and continous action of God; it unfolds unilaterally in one direction, beginning at a single source and aiming toward a single goal: it is oriented and represents a progression from the past toward the future; it is one, organic and progressive; consequently it has a full reality.... Time runs no loger in circle but in a straight line, finite at its two extremities, having a beginning and an absolute end ... the progression of time is irreversible... it progresses toward an end, a goal, and it is a medium of a continuous progress."

gamă majoră a gândirii reflexive şi artistice. În gamă, pe parcurs, s-au creat cromatismele-variaţii pe aceeaşi temă din care s-au născut zecile de texte narative ale *Bibliei* şi sutele de texte necanonice.

Cel mai bogat, mai complex în structuri narative s-a dovedit *Vechiul Testament*, un adevărat catalog de procedee narative şi structuri romaneşti posibile. *Noul Testament*, în schimb, este mult mai sărac şi mai uniform. Tema este unică. Textele vorbesc de obicei despre o aceeaşi regăsire, o convertire şi mărturisire în numele a ceea ce autorii lor au regăsit. Aceştia sunt, prin premise, naratorii flotanţi, martorii obiectivi ai întâmplării, depozitari ai evenimentelor, propovăduitori ai unui singur adevăr. Autorii naratori ai unui roman caleidoscopic.

Proza lor este memorialistică dar, paradoxal, aproape deloc autobiografică. În centrul atenţiei stă figura enigmatică a fiului pământesc al lui Dumnezeu, ceea ce pentru naratorii *Vechiului Testament* constituia o erezie. Faţă de structurile epice anterioare, teza este contradictorie. Corporalitatea lui Iisus pare o reîntoarcere la vremile atât de tragice şi de detestate ale adorării idolilor. Colectivitatea ebraică făcuse marele efort de a accepta un Dumnezeu abstract şi unic. Prezenţa lui Iisus ei i se pare de aceea o reîntoarcere spre acel păcat atât de incriminat de vizionari şi profeţi.

Într-un dialog cu fariseii consemnat de una dintre *Evanghelii*, lui Iisus i se spune: „Nu pentru lucru bun aruncăm cu pietre asupra Ta, ci pentru hulă şi pentru că Tu, om fiind, Te faci pe Tine Dumnezeu", la care Iisus răspunde printr-un paradox, şi anume că „Dumnezeu" sunt toţi acei oameni care gândesc.

Tensiunea care se naşte în acest gen de texte se datorează unei neînţelegeri fundamentale: personajul care se recomandă Fiul lui Dumnezeu, probabil cu sensul de iniţiat în tainele misterului în accepţia zarathustriană sau pitagoreică, nu voieşte să fie adorat, ci doreşte să acrediteze o nouă modalitate de gândire mai suplă, mai polemică, nedogmatică. El este în esenţă personajul reformator al lumii prin gândire. Retorica sa aminteşte nu de puţine ori de şcoala filosofică greacă în care străluciseră Socrate, Platon şi Aristotel.

În spaţiul asiatic însă, unde criticismul sucombă în idolatrie, filosoful are neşansa de a fi absorbit de masă, de a deveni zeu iar filozofia sa o religie. Nici cel mai îndrăzneţ filosof în plan speculativ din spaţiul asiatic — şi mă gândesc la Confucius — nu a avut o soartă diferită. Dialogurile lui Iisus, păstrate în întregime şi nemutilate de nevoia discipolilor de a muta disputa de idei în plan religios, ar fi dezvăluit umanităţii o tulburătoare personalitate a gândirii speculative.

Evangheliile, al căror nucleu faptic a fost confirmat de istorie, consemnează un spectaculos proces de *educare* a gândirii colective. Unei mase ignorante şi bigote i se vorbeşte despre concepte prin concreteţea parabolei; discipolilor li se va vorbi treptat de la un mod parabolic, la unul din ce în ce mai abstract, în care demonstraţia de idei şi grija pentru elaborare ocupă un loc central. Pare firesc că discipolii devin în cele din urmă cu toţii gânditori şi scriitori. Acest adevăr reiese cu putere şi din *Epistole* (o capodoperă a genului fiind *Epistola către Romani a lui Petru*), care nu aparţin unor gândiri primitive, cum erau iniţial apostolii, ci unor străluciţi intelectuali care posedă arta de a scrie şi de a susţine un adevăr. După experienţa zoroastriană de anvergură limitată, pentru prima oară în istoria gândirii personajul central al *Evangheliilor* afirmă legătura de idei mai presus de legătura de sânge, mai presus de apartenenţa etnică şi de familie.

Evangheliile, texte ce exprimă, conform exagezei creştine, revelaţia divină a lui Dumnezeu Tatăl prin Dumnezeu Fiul, au fost extrem de numeroase. După unii, numărul se apropie de o sută. Textul biblic le inserează însă numai pe acelea ale lui Matei, Marcu, Luca şi Ioan. Evanghelii apocrife scrise în ebraică şi egipteană au ca autori pe Petru (a cărui evanghelie a fost considerată eretică), Bartolomeu, Toma Necredinciosul etc. S-a descoperit şi o a doua evanghelie a lui Marcu, al cărui prim text a fost presupus cel mai vechi, scris aproximativ în anul 50 e.n.

Dintre textele canonice, acela ce vădeşte cea mai tranşantă structură romanescă aparţine lui Ioan. Despre Ioan se ştie că se exilează la Patmos, de unde a revenit la Efes spre anii 96-104, pentru a-şi redacta *Evanghelia*.

Din mărturiile narative ale textului evanghelic, Ioan era discipolul pe care personajul învăţător, Iisus, „îl iubea" cel mai mult. Martorii relatează că în timpul îndelungilor convorbiri, Ioan era văzut adeseori rezemându-se tandru de umărul maestrului. Personajul Ioan joacă, de altfel, un rol important în nucleul evenimenţial al acestui text din texte care este *Evanghelia*.

Puţine întâmplări îi parvin printr-o terţă persoană. Că este vorba de un narator cu atribuţii de martor reiese nu numai din desele precizări făcute în text, dar mai ales din prospeţimea scenelor relatate cu un incontestabil talent epic. Efortul este de a fi cât mai conform cu faptele văzute şi fragmentar cu cele auzite.

Ioan însă posedă ceva mai presus de imitaţia zeloasă, şi anume instinct de scriitor. Este foarte receptiv la dramatismul evenimentelor, la dinamica scenelor şi disputa de idei. Îşi însuşeşte, atât cât se poate, pentru a transmite, o retorică ce îi va guverna chiar scrisul. Înregistrează mişcarea grupurilor; este atent la înlănţuirea temporală; delimitează cu plasticitate locul şi premisele împrejurării. Unele detalii extrem de subtile îl arată ca martor unic al unor scene sau deţinător al unui adevăr. Versiunea lui Ioan mi se pare însă remarcabilă mai ales pentru că ea constituie *in nuce* un scenariu romanesc al formării spirituale.

Modelarea spirituală se concretizează în naraţiunea lui Ioan printr-un proces de grup. Între gândirea personajelor din primele capitole şi a acelora din final se înregistrează o mutaţie marcată pe parcurs prin scene polemice în care nu lipsesc conflictele dintre personajul Iisus cu o gândire vie, suplă, criticistă, paradoxală şi partenerii de dialog speriaţi de îndrăzneala acestei gândiri.

Naraţiunea înregistrează două mişcări rapide armonizate perfect: fuga continuă a micului grup dintr-un ţinut în altul, când întâmpinat cu pietre, când sufocat de adulaţia mulţimii, şi mişcarea decisă a gândirii spre procese intelectuale superioare de evaluare a existenţei. Dialogurile tensionate între Iisus şi farisei, seduceeni, iudei pe de o parte, şi elevii săi pe de alta, transcriu exasperarea spiritului neînţeles.

Capitolul VIII poate fi socotit exemplar, constituind un adevărat model compoziţional. Scena se cunoaşte: fariseii îi aduc lui Iisus aflat în templu o femeie adulterină pentru a fi judecată conform legii: uciderea cu pietre.

În celebra scenă se ştie, tot aşa, Iisus este de acord cu acest proces rudimentar, dar numai cu o condiţie: să ridice piatra aceia ce se simt fără nici o vină. Cu alte cuvinte, este provocat mai întâi un proces de conştiinţă de la care va porni adevăratul dialog de idei unde logica realului şi a faptului ascuns creează o atmosferă ciudată de intelectualitate şi mister. Ideile se îmbracă în metafore

uluitoare. Strategia lui Iisus este atât de şocantă, încât cei prezenţi trăiesc sentimentul anulării: lipsiţi de argumente, ei se simt îndemnaţi să recurgă la forţă.

Aceia care aduc femeia desfrânată pentru a fi pedepsită apar din aproape în aproape adevăraţii desfrânaţi ce îşi merită judecata şi pedeapsa. Înţelegem că demonii mărginirii spirituale, ai intruziunii în intimitatea umană, nu sunt în Iisus, ci în falşii apărători ai Dumnezeului unic. Între întrebările fariseilor şi răspunsurile lui Iisus se cască un enorm decalaj spiritual. Ei fac parte din civilizaţii diferite, fiecare cu modelul ei de gândire. Saltul dintre aceste două lumi îl vor realiza elevii ajunşi treptat discipoli, prieteni şi apoi gânditori sau creatori. Afirmând că „eu nu sunt din lumea asta", maestrul care iniţiază îşi reclamă apartenenţa la o altă civilizaţie a spiritului. El susţine că nu a venit să judece ci să educe, să înveţe. Între judecătorul Moise şi Rabi (Învăţătorul) Iisus, se înregistrează o diferenţă de ere spirituale.

Personajul lui Ioan este sensibil, iubeşte, cunoaşte solidaritatea, sentimentul prieteniei, compasiunea pentru mizeria umană. Iubirea sa pentru Magdalena nu este o parabolă. Deloc asexuată, relaţia dintre cei doi este tragică asemeni oricărei iubiri ucise de o idee mai mare decât dragostea însăşi. Preocuparea esenţială a lui Dumnezeu — partenerul colocvial — din perspectiva naratorului Ioan este aceea de a-şi ridica „robii" la rangul de egali. Îi vom vedea astfel pe cei care îl întovărăşesc cum, după faza admiraţiei idolatre, încep să judece. Adică să devină apostoli.

Andrei şi Simon Petru îl urmează primii pe Iisus, fascinaţi de cuvintele rostite de Ioan Botezătorul, iar aceştia, la rândul lor, îi recrutează şi pe ceilalţi. Sunt consternaţi că Iisus ştie tot despre fiecare fără ca vreunul dintre ei să i se confeseze. Urmează câteva acte de forţă la care cetatea nu poate reacţiona decât prin spaimă şi adoraţie: episodul nunţii din Cana Galileii şi izgonirea negustorilor din Templul Ierusalimului.

Ioan le comentează dovedind o apropiere perfectă de limbajul abstract şi figurat al conceptelor. El motivează astfel rezerva pe care maestrul său spiritual a păstrat-o la început faţă de discipoli. Martor al convorbirii tainice pe care Iisus o are cu Nicodim, un fruntaş al iudeilor, Ioan înregistrează ager şi alte conversaţii la fel de tensionate, cum ar fi aceea dintre Ioan Botezătorul şi ucenicii săi iritaţi de faima lui Iisus, face lumină asupra unor pricini de controversă, transcrie uimirea discipolilor când îl surprind pe Iisus conversând cu o samariteancă, în fine faptul că fiece întâmplare comentată de Iisus se metamorfozează într-o parabolă revelând semnificaţii tulburătoare.

Ioan şi ceilalţi discipoli învaţă să judece, să înţeleagă ce se află dincolo de aparenţe. Ei descoperă că orice fapt uman poate avea un sens generalizator dacă este racordat la o esenţă. Manevrarea conceptelor se substituie treptat realităţii. Senzaţia este a unui profesor de logică iniţiind în procesele abstracte ale gândirii.

În sinagoga din Capernaum unde Iisus îşi desfăşoară lecţiile sale este expusă una dintre ideile sale importante, şi anume conceptul transsubstanţializării: „Trupul meu — afirmă acesta — este adevărată mâncare şi sângele meu, adevărată băutură". În acest moment se produce prima revoltă făţişă a elevilor care nu văd încă abstractul în spatele concretului. Mulţi dintre ei pleacă, iar cei doisprezece care vor rămâne o fac nu din liberă voinţă, ci aleşi fiind, precizează Ioan, chiar de către Iisus.

Tot ce se va întâmpla ulterior, până când discipolii vor deveni partenerii de dialog ai lui Iisus, va fi consemnat în etape progresive. Cea mai importantă este aceea a inițierii în limbaj, unul cu totul nou.[48] O altă etapă este aceea a descoperirii de către discipoli a celor două limbaje — parabolic şi conceptual -, precum şi a unui misterios mod de „citire" a gândirii interioare.

De aici înainte Ioan va fi preocupat să consemneze amănunțit marele spectacol al răstignirii pe care o înțelege ca pe o ultimă parabolă ce devine sub ochii săi concept. Relatarea păstrează constant această idee ce scoate faptele din senzațional, pentru a le conferi un sens spiritual. Deoarece doreşte să se abstragă ca prezență epică din text, naratorul Ioan nu se numeşte niciodată pe sine. El este fie „alt ucenic", fie „celălalt ucenic", fie „cel mai iubit", fie „ucenicul pe care îl iubea" şi căruia Iisus i se adresează cu o infinită căldură înnobilându-l cu cea mai înaltă recunoaştere intelectuală în scena ultimă când Ioan este proiectat în postura de alterego al lui Iisus: „Deci Iisus văzând pe mama sa şi pe ucenicul pe care îl iubea stând alături, a zis mamei sale: Femeie, iată fiul tău! Apoi a zis ucenicului: Iată mama ta! Şi din ceasul acela — precizează Ioan — ucenicul a luat-o la sine".

Asemeni unui arhivar, Ioan strânge date. Arta sa este de a reuşi performanța ca, prin relatare imparțială, ficțiunea epică să se erijeze în realitate istorică. Discursurile personajului central pot fi considerate în textul său echivalentul unor analize subtile prin care se construieşte o stare de spirit şi o psihologie. Preferința pentru dialogul de idei, la Ioan, vorbeşte apoi de un stil cu totul neobişnuit, de respect superior față de idei în general. Sfințenia înseamnă în acest text romanesc, clădit pe imaginea unei personalități, efortul, arta de a gândi, un mod specific al unei civilizații de a vorbi despre speculația filosofică şi gândirea conceptuală.

Cel puțin în Evanghelia lui Ioan, unde nu miraculosul primează ci spectacolul gândirii şi inteligenței profunde, strălucite, sfințenia apare foarte clar cu acest sens. Fariseii (secta cea mai habotnică a iudeilor, maeştrii apărători ai dogmei, pe care Iisus îi învinuia printre altele de a nu fi conformi în viața cotidiană cu ideile profesate) dețin aici rolul adversarilor lui Socrate. Adresarea directă a naratorului către cititor pentru întărirea creditabilității povestirii, scurtele detalii de o mare forță sugestivă creează mici pauze în dialogurile tensionate ale narațiunii. Comentând replicile, Ioan relatează totodată ce gândesc şi unii şi alții.

Este limpede că în timp ce îşi scrie textul, Ioan martorul priveşte lucrurile retrospectiv prin prisma unei gândiri ce a învățat să discearnă psihologii, să judece cauzal şi să introducă ficțiunea în real ca şi realitatea în ficțiune. Ioan trăieşte în ultimă instanță o adevărată beție a silogismului, a demonstrației, a logicii deductive şi inductive. Logica bunului simț pierde teren înaintea unei logici paradoxale ce operează cu abstracțiuni şi forme retorice superioare.

Reluarea temelor se deosebeşte esențial de rularea primitivă a frazelor din

[48] *În Holiness, Speech and Silence* (Aldershot:Asgate, 2004) Nicholas Lash discută „Crezul" într-unul dintre capitole intitulat „Cacophony and conversation" şi anume pasajul în care se spune că Iisus Hristos este Cuvîntul lui Dumnezeu. Lash afirmă că dincolo de diversitatea culturilor omeneşti există posibilitatea a ceea ce el numeşte „conversația globală" (global conversation) bazată pe o recunoscută umanite comună. Dar limbajul omenesc este, după cum spunea George Steiner, „ultimately underwritten by the assumption of God's presence" deoarece „the possibility of speech is grounded in the possiblity of prayer".

romanul lui Ghilgameş sau de standardele prozei egiptene. În Evanghelia lui Ioan, principiul compoziţional este mult mai complicat. Temele enunţate se dezvoltă simfonic prin ramificaţii bine articulate. Acestea îşi iau pretexte epice diferite, dar converg constant spre o aceeaşi concluzie reformulată în termeni schimbaţi şi cu o amplitudine sugestivă, plasticizatoare din ce în ce mai largă. Cea mai importantă dintre teme este aceea a înnobilării fiinţei umane până la echivalenţa ei cu transcendentul „gânditor", cu forţa intelectivă a cuvântului transfigurat în Lumină gânditoare.

Ioan – „trimis" „spre mărturie" fără să fie el „lumină" dar „ca să mărturisească despre lumină" deoarece „cuvântul era lumina cea adevărată care luminează pe tot omul care vine în lume" iar toţi cei care au înţeles acest lucru au căpătat „putere ca să se facă fii lui Dumnezeu", deci egalii aceluia care, spre deosebire de Moise, care adusese „legea", transmite „adevărul" ― ştie să amplifice epic episoadele cheie prin legături organice şi reliefând motivul tematic.

Culminaţia din final şi sublimarea celui rastignit în iubire pură şi lumină ce poate pătrunde şi ajunge oriunde în univers formează ultima ipostază epică a acestei teme cheie. Simfonismul epic a fost intuit de romancierul şi naratorul Ioan odată cu însuşirea unui mod de gândire conceptual şi a unei logici a demonstraţiei superioară rezumării narative, lamentaţiei haotice, reprezentării obiectiviste a evenimentelor, înfierbântatelor viziuni interioare. Singurul care anunţase acest proces pare să fi fost Eclesiastul.

Văzută ca o carte şi ca un metaroman (în sensul de introspecţie care dezvăluie în sufletul naratorului dorinţa acestuia de a scrie un roman!) şi nu ca un conglomerat de cărţi, *Biblia* poate fi citită şi ca romanul metamorfozelor unui personaj, acesta fiind partenerul colocvial permanent sau Dumnezeu. Prin rolurile pe care le îndeplineşte, în fiecare dintre „capitolele" acestui imens text romanesc, Dumnezeu este (apare) mereu ca un alt personaj, cu o identitate foarte precisă.

Pe de o parte avem deci sentimentul că sub un nume generic se ascund mai multe personaje diferite. Pe de altă parte, prin regăsirea unor caractere constante, că ne aflăm înaintea unui superpersonaj, cel care acordă graţie în eternitate, un retribuitor interesat ce joacă roluri cu totul specifice în două serii de evenimente diferite.

Se creează astfel o serie infinită de personaje care au încheiat un unic pact, ulterior mereu reluat, prin cel ce deschide respectiva serie. Recompensaţii îşi transmit recompensa în eternitate. Capul acestei „familii" încheie pactul cu Dumnezeu, partenerul etern al dialogului narativ, pactul său fiind la rândul lui etern şi acordând prin filiaţia creată unitate marelui conglomerat de texte. În această serie, conform principiului figural, toate evenimentele şi relaţiile se anticipă şi se presupun într-o deschidere absolut infinită:

Retribuitorul... Dumnezeul
Interesat I
I
Pactul
etern

Recompensaţii... Avraam ➞ Isaac ➞Iacob ➞ Moise➞ infinit

În cea de a doua serie creată vom fi martorii unor relaţii separate între

partenerul colocvial permanent şi personaje. Acestea încheie pacte pe cont propriu, istoricizate, ceea ce configurează *o serie finită* de relaţii pe care am putea-o reprezenta în acest mod:

Dumnezeul 1 Dumnezeul 2 Dumnezeul 3 ... Dumnezeu Tatăl
↘ ↘ ↘ ↘
P_1 P_2 P_3 Iisus

Divinitatea sau partenerul colocvial permanent nu este doar un agent catalizator al evenimentelor, ci şi un pacient care suferă modificări în urma relaţiilor succesive cu pacienţii — agenţi ai romanelor. Iniţial, prin faptul că suferă o modificare în starea sa, de vreme ce simte necesitatea comunicării cu Avraam, este, după cum s-a spus, un pacient. Se configurează în portretul acestui personaj o stare iniţială de lipsă de comunicare şi singurătate. Singur în cerul său, asemeni lui Ahura Mazda, Dumnezeu îşi caută un partener. Prin fiecare deziluzie a alegerii ce va fi urmată de represalii el dovedeşte un sentiment acut al eşecului.

În naraţiunile biblice îl vedem dând ordine, creând interdicţii, aruncând pedepse, dar sugerând şi recompensa. Mobilul său este unul etic. Rolul predilect va fi ca atare acela de judecător din perspectiva unui cod intransigent de valori. În tot ce face, urmăreşte un calcul favorabil. Dacă este ascultat, o vinovăţie poate fi răscumpărată, dar, tot aşa, o vinovăţie poate anula încrederea anterioară. Victimele pedepsei sunt de obicei ceilalţi şi precizez aceasta deoarece câteodată va fi el însuşi pedepsit: respins, negat, tras la răspundere, nerecunoscut.

Tulburat, Dumnezeu va veni să se apere. Alteori plânge şi îl vom vedea plângând şi suferind pe Fiul şi reprezentantul divin, cel asupra căruia se revarsă toată furia colectivităţii pedepsite de Dumnezeul cu care a încheiat atâtea pacte timp de secole. Odată cu acest episod, între cei doi poli pare să se fi creat un nou echilibru.

Ca toate romanele prototipice, *Biblia* poate fi citită în dublă partidă. În ciuda dimensiunilor enorme, această *carte* păstrează o rigoare arhitectonică remarcabilă. Definitoriu pentru naratorii ei este că aceştia urmăresc să ajungă la o artă epică cât mai expresivă printr-un bagaj cât mai redus de mijloace.

Prin structurile romaneşti ale *Vechiului* şi *Noului Testament* se configurează o poetică restrictivă înrudită cu poeticile romaneşti ale civilizaţiilor învecinate (sumero-babiloniene, iraniene şi egiptene). Particularitatea ei constă în preeminenţa personajelor teoretice şi polemica de idei. Chiar şi în vârtejul celei mai melodramatice lamentaţii, nu sunt niciodată pierdute din vedere ideile esenţiale ce se cer exprimate artistic; o sensibilitate apoi, oricât de haotică în viziunile ei interioare, se fereşte de divagaţia inutilă.

Biblia este o arhitectură romanescă ce respiră un clasicism inconfundabil, născocit de gândirea şi sensibilitatea unui popor care şi-a asumat să trăiască sub legea drastică a ideii sale morale. Succintele porunci de pe tablele lui Moise au guvernat întotdeauna scrisul scriitorului ebraic: autoritar, fără culoare în exces, dinamic, demonstrativ şi rezumativ, doldora de idei etalate cu profunzime şi dramatism şi mai ales cât mai „obiectivist" din obsesia realismului şi istoricităţii.

Ideea circulată despre spiritul asiatic baroc apare astfel parţial adevărată. Vechiul spirit asiatic (al Orientului Apropiat) nu se poate confunda cu barocul hindus, în pofida marii lui influenţe. Acesta din urmă a reuşit performanţa de a-şi crea într-adevăr aderenţi odată cu budismul.

Refuzată de spiritul atât de economicos în procedee narative al epicii egiptene, iraniene, ebraice, literatura hindusă şi-a îndreptat spre alte zone expansiunea spirituală. Dacă Indochina a preluat arta sculpturii, arhitecturii şi picturii, Extremul Orient a oferit un strălucit exemplu de contaminare: hibridul creat între ceea ce am putea numi epica tradiţională chineză şi poetica vedică.

O SINTEZĂ EPICĂ

Melancolici, meditativi, filosofi prin vocaţie, trăind cu obsesia trecutului, a naturii fragede şi acvaticului odihnitor, adorând conceptele şi gânditorii, având ca atare o filosofie mai înainte de a-şi crea o religie, şi mai mulţi literaţi poate decât militari, vechii chinezi au întemeiat o civilizaţie pentru care artele scrisului şi ale gândirii erau considerate mai presus de orice alte preocupări ale vieţii. Despre ei s-ar putea spune că nu au fost interesaţi să ridice edificii monumentale sau să întemeieze imperii. Ori de câte ori au fost împinşi spre un asemenea act, au au fost nevoiţi să acţioneze din necesitate: să se apere, construind Marele Zid, de agresori; să-i pacifice — în timpul marelui imperiu al dinastiilor Jin şi Han — pe cei ce nu îi lăsau să supravieţuiască.

Deloc aventuroşi, aproape bolnavi de fixitate, au ignorat lumea şi atunci aceasta s-a lăsat atrasă, nutrind o imensă curiozitate, spre spaţiul lor. Militari de nevoie, au preferat să scrie. Dacă hinduşii s-au izolat de timpuriu în meditaţie pentru a se sustrage fatalităţii karmei (destinului) dar creatorii Indiei au imaginat opere de dimensiuni ample, monumentale, chinezii au făcut publice traseele gândirii speculative dintr-un pragmatism specific rasei, restrângând dimensiunile discursului artistic. Fenomenul s-a datorat, în această civilizaţie culturală considerată cea mai veche şi mai durabilă din lume, unui raport cu totul special dintre gândire şi limbaj, dintre limbaj, scriere şi filosofie.

Dacă cele mai vechi documente scrise au apărut în China mileniului II î.e.n., cartea tipărită a început să circule din secolul al VI-lea î.e.n. Tradiţia îi atribuie împăratului legendar Fu-Hi (anul 3000 î.e.n.) inventarea scrierii[49]. Limbă monosilabică, chineza şi-a instituit o notare ideografică, cuvânt cu cuvânt. Funcţia gramaticală a cuvântului era conferită de poziţia sa în frază. Un caracter în scrierea chineză convoacă două elemente: unul care indică sensul (cheia), celălalt — pronunţia. *Cheia* – „ideogramă de categorie" — are rolul de a indica clasa de obiecte căreia îi aparţine cuvântul deoarece homofonia (o ideogramă poate fi citită muzical în mai multe tonalităţi, fiecare tonalitate indicând un sens cu totul specific) ar face altminteri imposibilă diferenţierea sensurilor, a semnificaţiilor. Contradicţiile apoi din acelaşi semn şi simbol au fost considerate normale, cum ar fi cele relevate de cele douăsprezece simboluri imperiale fundamentale a căror sursă se pierde în timp, 12 fiind numărul Paradisului[50].

Spre deosebire de fraza limbilor indoeuropene care se alcătuieşte prin relaţiile dintre verb şi subiect, moduri, acorduri, gen şi număr, fraza chineză are o organizare liberă descrisă astfel de filosoful Liou Kia-Hway: „Prin absenţa modului şi timpului, prin absenţa persoanelor, genului şi numărului, prin absenţa

[49] Albert Flocon, *Universul cărţilor*, Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, 1976, p. 22-24, 69-73

[50] *Studies in Chinese Thought*. Edited by Arthur F. Wright, The University of Chicago Press, 1953. Capitolul de Schuyler Cammann, *Types of Symbols in Chinese Art* p. 195 ş.u. vorbeşte despre contradicţiile din acelaşi semn şi simbol: „Like Chinese characters, the symbols seldom had single, constant, meanings, and they were sometimes borrowed to convey entirely different thoughts."

prepoziţiilor şi a conjuncţiilor propriu-zise, fraza chineză nu pare să fie decât o juxtapunere liberă de caractere independente, a căror ordine nu este nici arbitrară, nici subiectivă, juxtapunere care, prin scurtimea ei sesizantă, impune cititorului o viziune luminoasă în care o imagine simbolică revelează adevărul universal şi etern, unde ordinea umană abia se distinge de ordinea naturii şi unde se strânge şi se rezumă experienţa integrală a autorului (frazei) cu privire la fiinţă"[51].

Spiritul sintetic chinez revelat într-un tot concret, printr-o scriere de semne-sinteză, se află la antipodul spiritului analitic occidental ce se relevă într-un tot abstract (conceptul), printr-o scriere analitică. Scrierea chineză este numită ideografică deoarece fiecare semn corespunde unei idei. În conformitate cu această realitate, cuvântul-idee a făcut la chinezi imposibilă apariţia ştiinţei[52] iar exprimarea conceptuală de tip aristotelic, cu care noi operăm, nu doar imposibilă ci şi într-un sens tautologică atâta vreme cât scrierea, prin fiecare componentă, indică lucrurile sau ideile[53]. Abstracţiunea existentă la nivelul minimal, al ideogramei, impunea o compensaţie afectivă şi plastică a expresivităţii[54].

---

[51] Anton Dimitriu, *Istoria logicii*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1975, pp.43-48.

[52] Yu-Lan Fung, *Why China Has No Science--An Interpretation of the History and Consequences of Chinese Philosophy*. "International Journal of Ethics", Vol. 32, No. 3. (Apr., 1922), pp. 237-263.

[53] Relaţia dintre limbă, gândire şi filosofie este obiectul cărţii *Understanding the Chinese Mind, The Philosophical Roots*. Editor Robert E. Allison, Oxford University Press, 1989. Vezi capitolul *Language and the Heart-mind* de Chad Hansen p. 74 ş.u.: "The Chinese theory of language is the key to understanding Chinese philosophy in general". "Chinese theories of language differ in part because the language they explain differs. Their theories account for a pictographic written language with a grammar that relies almost exclusively on word order for grammatical role-making…Chinese thinkers treat mind as an action guide which uses language as a guide…" Capitolul *Chinese Metaphysics as Non-Metaphisics: Confucian and Taoist Insights into the Nature of Reality* de Chung-Ying Cheng p. 167 ş.u. discerne rădăcina diferenţelor filosofice dintre Occident şi China: "…Greek language, being a phonetic language, produces an abstraction of thinking, more easily than the visual language of Chinese. This tendency toward abstraction is conducive to transcendental thinking in extensive abstractions and thus leads to the crystallization of both thinking and the object of thinking in an enclosure of concepts. The Chinese language, however, being rooted in the concrete representation of the reality of experience oriented both visually and auditorily, always brings the image of the world to metaphysical contemplation… Metaphysical thinking is a mater of seeking the way, the comprehensive and integrative understanding of reality , with all its changes and transformations. Metaphysics is not to go beyond this reality, but to embrace it. If language is any clue,and if the use of language is to make any metaphysical sense, the choice and the development of a language is already a metaphysical choice and a metaphysical reality predisposing the consequent metaphysical thinking in the tradition, whether conscious or unconscious, whether reflective or non-reflective."

[54] Vezi extensive analize ale limbii, logicii, esteticii chineze în Marcel Granet, *La pensée chinoise*, Paris, Editions Albin Michel, 1968. Tome XXV *bis* de la Bibliothèque de Synthèse historique. « L'Évolution de l'Humanité », fondée par Henri Berr. Cartea poate fi citită şi în format electronic: http://classiques.uqac.ca/classiques/chine_ancienne/chine_index.html réalisée par Pierre Palpant, Paris.Table des matières du livre; Introduction. Une édition électronique réalisée à partir du livre de Marcel Granet (1884 - 1940), La pensée chinoise (1934) ***, avec figures. Tome XXV bis de la Bibliothèque de Synthèse historique « l'Évolution de l'Humanité », fondée par Henri BERR. Paris : Editions Albin Michel, 1968, 568 pages. [Une suggestion de M. Rémi Guérinel]. Une édition numérique réalisée par Pierre Palpant.
http://classiques.uqac.ca/classiques/granet_marcel/A12_la_pensee_chinoise/pensee_chinoise.html

Un continuator din secolul al V-lea e.n. al lui Confucius, Mo-tseu, a fost un dialectician şi logician care teoretizează raţionamentul logic, ceea ce va avea urmări importante pentru roman.[55]

Inducţia penetrantă

Nuanţată, expresivă, ambiguă, limba chineză pare anume concepută pentru literatură. Plasticitatea elementară a semnului lingvistic, cu un suport sonor, semnificant, şi un sens, semnificat — în general restrânsă la un nivel al sensului (invers homofoniei) — realizează în limbile europene abstracţiunea printr-o sinteză profundă a tuturor semnelor unui text intrate în relaţii gramaticale specializate. Fraza chineză, compusă eventual şi din semne negative, „poate exprima în acelaşi timp o judecată negativă şi o judecată indefinită care nu reprezintă în fond decât o judecată afirmativă", indistincţie imposibil de suportat de limbajul nostru. Fiecare frază chineză este arhiplină de idei subînţelese. Paradoxul[56] se naşte prin prezenţa latentă a unor judecăţi neformulate. Raţionamentul trebuie însă să le aibă pe toate în vedere: de aceea sufletul raţionamentului chinez a fost considerată *inducţia penetrantă*. Ea, preciza Liou Kia-Hway în acelaşi text amintit, „pătrunde în substratul ontologic al lucrurilor" pentru a revela „legea existenţei lor şi nu esenţa naturii lor".

Din specificitatea semnului, limbajului şi gândirii decurge încă o particularitate, este vorba de problema cunoaşterii. Dacă filosofia europeană

---

[55] Henri Maspero, *La Chine antique* (1927)**.** *Collection « Les auteur(e)s classiques* **»** Une édition électronique réalisée à partir du texte de Henri Maspero (1883-1945), *La Chine antique* (1927), avec cartes : I - II - III. Paris : Les Presses universitaires de France, 1965 (2e éd.), 520 pages. Collection : Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'études, tome LXXXI. ╓469-470(747) http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.mah.chi « Au point de vue littéraire, il fut surtout un dialecticien, un logicien : le premier, il eut le souci de l'enchaînement logique des idées. Avant lui, les livres étaient des suites de paragraphes sans lien, avec des idées jetées pêle-mêle, comme au hasard, jamais exposées en entier ; tel est par exemple l'aspect du Hi ts'eu, un ouvrage à peine plus ancien que lui. Au contraire, Mo-tseu coordonne ses idées en des sortes de leçons où il expose successivement les points capitaux de sa doctrine ; dans chaque chapitre, il s'efforce d'exposer un point spécial tout entier, en définissant les termes et en faisant face à toutes les objections. Il ne se contente pas d'affirmer, il veut prouver, et cela est quelque chose d'absolument nouveau en Chine. Ce fut certainement une des causes du grand succès de son école. C'était une école au sens propre, où les élèves venaient apprendre l'art de la discussion."

[56] Vezi *Science and Civilization in China* by Joseph Needham, vol. 2, *History of Scientific Thought,* Cambridge University Press, 1969. Autorul dedică un spaţiu larg caracterului paradoxal al gândirii chineze, a prezenţei contrariilor în aceaşi ideogramă, semn. Volumul mai conţine capitole extensive despre confuciansim, taoism, mohism (logicienii Ming Chia şi şcoala mohistă), budism, şcolile idealiste Sung şi Ming precum şi despre destinul lor în filosofia şi cultura chineză. În China, cuvântul „filosofie" avea un sens mai mult etic şi social decât metafizic. Deşi confucianismul a dominat gândirea chineză, taoismul este cel care, prin speculaţiile despre natură, a egalat prin profunzime gândirea greacă pre-aristotelică. Dacă confucianismul a susţinut societatea feudală, taoismul i s-a opus puternic. Legaliştii, devotaţi codificărilor legii, au fost responsabili pentru înlocuirea statului feudal cu unul puternic birocratic, vecin cu autoritarismul extrem. Mohiştii, cavalerii militari pacifişti au fost în special interesaţi de dezvoltarea tehnologiilor războinice. De amintit apoi şi şcoala logicienilor, comparaţi cu sofiştii, dedaţi paradoxurilor şi definiţiilor.

pleacă de la postulatul că ceea ce este necunoscut poate deveni cunoscut prin investigarea lumii materiale, demers ce se poate concretiza în opere practic infinite, filosofia antică chineză considera întreaga cunoaştere şi adevărul suprem atinse într-un timp străvechi, fiecărui filosof nerămânându-i decât să parcurgă drumul de la necunoscut la cunoscut. În acest proces expresia trebuia să se concentreze, să se comprime în jurul adevărului dat. El putea fi redus la o idee inefabilă, cum era Dao sau Tao. De aici expresia lapidară, aforistică, paradoxală a gânditorului chinez, operele de o discontinuitate greu de acordat la logica de tip aristotelic [57].

Iniţial, echivalente imagistice şi sonore ale obiectului din natură, pictogramele, ideogramele au reuşit să sintetizeze fiecare în parte sensuri şi relaţii cristalizate într-o idee. Studiindu-le, Leibnitz se spune că a văzut în scrierea chineză un veritabil sistem de analiză a gândirii: după exemplul ideogramei chineze, el dorea să imagineze o ideografie specială pentru logica matematică. Credincioasă sistemului său de scriere, civilizaţia chineză l-a păstrat deoarece el poartă îmbibat în sine, ca mierea într-un fagure, întreaga sa cultură. Renunţarea la acest „alfabet" ar însemna o renunţare la cultura chineză.

În artă, graţie regresivităţii cunoaşterii teoretizate de filosofie, bunul gust nu putea pretinde decât exprimarea cât mai subtilă a temelor tradiţionale. Asemeni filosofului chinez a cărui preocupare era de a realiza prin meditaţie aşezarea sa într-o poziţie în Cosmos şi în Fiinţă şi a dialecticianului ce se străduia să găsească nu legile gândirii ci regulile practice ale discursului, omul de artă chinez trăia, la rândul său, necesitatea de a imortaliza clipa ambiguă şi senzaţia inefabilă, trăirea prin forme tematice şi stilistice canonizate. Lapidaritatea a patronat şi începuturile literaturii. Naraţiunea care s-a putut impune şi supravieţui la începuturi a fost un gen specific al poeziei epice: succinte descripţii ale unei trăiri diafane într-un decor bine fixat, la graniţa dintre notaţia jurnalieră, meditaţia filosofică şi efuziunea lirică.

Estetica de sorginte confucianistă detesta epicul, mai cu seamă romanul (*siao-şuo*, mică flecăreală), pe care îl considera un gen inferior; reprimarea romanului în lumea cultă a avut ca rezultat proliferarea acestuia în literatura populară. Mai târziu, elementele deja cristalizate prin influenţe de autoritate budistă intră definitiv pe scena literaturii culte după secole de întârziere artificială. Logica hindusă era o logică a dialogului care intră odată cu budismul în logica chineză[58]. Romanele filosofice, unele elaborate într-o modalitate dialogică, sunt de aceea probabil primele forme ale romanului chinez scrise de literaţi cu o înaltă instrucţie doctrinară. Reflexivitatea acestora se va îngemăna cu exuberanţa plăsmuirilor neoficiale, populare, daoiste.

Lucrări de reflexivitate teoretică ce au dorit să definească şi să fixeze un *canon literar* au apărut de timpuriu. Una dintre ele aparţine secolului VI e.n. Mă refer la Liu Xie şi cartea lui faimoasă, *Wenxin diaolong* (501-502)[59] unde se defineşte chiar o retorică a imortalităţii, a dorinţei creatorului de artă de a fi inclus

[57] Anton Dimitriu*, op. cit.,* p. 44 ş.u.
[58] Hajime Nakamura, *The Ways of Thinking of Eastern People*. „Part III: The Ways of Thinking of the Chinese", UNESCO, Tokyo, 1960. Reprinted in 1988 by Greenwood Press, p. 179.
[59] *A Chineze Literary Mind. Culture, Creativity and Rhetoric in Wenxin Diaolong*. Edited by Zong-qi Cai, Stanford University Press, 2001.

în memoria culturii. Acest lucru era posibil prin acceptarea prestigiului standardelor trecutului şi acceptând judecata viitorului (p. 137). Li Xie deosebea o imaginație de tip daimonic venită dintr-o gândire daimonică, având ca derivat o imaginație tipic literară sau artistică ca şi o gândire literară:„Literary thinking is daimonic thinking that occurs in the creation of literature. .. and it must posses the characteristics of this magical power." Gândirea literară este o activitate a minții-inimii (activity of the mind-heart) care transcende restricțiile spațiale şi temporale, conduce la exprimarea ideilor prin limbaj, la crearea de opere literare printr-un autor care va fi cufundat în liniște, această *condition of tranquility* sau *tranquil absorbtion in contemplation* fiind absolut necesare: „Literary thinking is reasoned and ordered in a way that ordinary daimonic thinking is not." (p. 150-160) Liu Xie susținea că un scriitor trebuia să îşi examineze viața personală, devenită o importantă sursă a scrisului său prin observația atentă, şi că avea datoria de a-şi cultiva gândirea daimonică, acel daimonion intern, echivalat cu gândirea artistică. Literatura era văzută congruentă cu viața şi construită pe principiile ordinii şi echilibrului (p. 209).

Longevitatea arhitecturilor epice

Criticii şi teoreticienii europeni au judecat romanul chinez fie prin prisma romanului european fie prin grila criticii chineze. Aceasta din urmă a fost fascinată de perioadele literare imperiale, discutând ficțiunea romanescă prin producția istorică a unei perioade imperiale şi deloc prin structurile ei fundamentale. Descriptivismul, povestirea acțiunii şi a substratului filosofic au fost principalele obiective ale acestei critici. Ea a deplâns, de pildă, discontinuitatea romanului chinez –în comparație cu cel european-, l-a clasificat după obiectivul filosofic sau tehnica satirei, realismului, ignorându-i sau nevăzându-i arhitecturile epice de adâncime. Exegeza contemporană scrisă în limbile de circulație conduce la aceeaşi dezamăgitoare viziune analitică. Romanele faimoase ale Chinei sunt discutate pentru sensurile istorice, morale, filosofice, sau sunt îngrămădite într-o ramă europeană.

Secolele, epocile sau cronologia chineză nu corespund cronologiei civilizațiilor vechi asiatice sau aceleia europene. Dezvoltându-se pe cont propriu, în izolare, poate echivalată doar de izolarea lumilor precolumbiene, civilizația chineză şi-a creat un ritm cu totul specific. Fiind unica civilizație neîntreruptă de cinci milenii, situația ei ar putea fi mai clar înțeleasă dacă am încerca să ne imaginăm cum ar fi arătat civilizația sumero-babiloniană, egipteană sau celtă în secolul al XVIII-lea după o dezvoltare neîntreruptă de trecerile în neant ale istoriei.

Literatura chineză a fost conformă cu ea însăşi, cu tiparele pe care şi le-a inventat cu zeci de secole în urmă, dincolo de modificările survenite în procesul evoluției ideilor ei estetice (întotdeauna specifice şi concrete, niciodată abstracte

[60]), a stilurilor, genurilor, şcolilor ei literare. Citit, romanul chinez pare atemporal, imposibil de situat sau de comparat cu romanul altor literaturi. Senzaţia de atemporalitate este mărită şi de aerul suspendat al frazelor în care, după cum ştim, nu există posibilitatea de a se indica timpul şi modul.

Dacă totuşi vrem să-l echivalăm, atunci un roman cum ar fi *Călătorie spre soare-apune* scris în secolul al XV-lea sub influenţa târzie a hinduismului, când budismul hindus sfârşeşte prin a deveni chinez, pare a fi contemporan cu epoca în care s-a scris *Ramayana*, iar *Visul din pavilionul roşu* scris în secolul al XVIII-lea pare, prin finețea analizei, contemporan cu epica lui Proust şi Thomas Mann. Ideile însă, problemele spirituale şi filosofia , conştiinţa laică aflată sub incidenţă mitică, starea teoretică şi estetică plasează acest roman în contextul preocupărilor similare ale literaturii romane din primele secole ale erei noastre.

În mod asemănător romanul chinez nu consemnează o conştiinţă a unei poetici sau retorici epice, ci cu precădere o conştiinţă a stilurilor. Excepţie face parţial romanul de sinteză. Din această perspectivă, *Visul din pavilionul roşu* se află foarte aproape de romanul lui Apuleius, *Măgarul de aur* (dar prin unele inovaţii retorice de fapt în avangarda romanului modern), iar *Călătorie spre soare-apune*, prin sarcasmul satirei şi parodia sacrului, de *Satyriconul* lui Petronius.

Cum să explicăm deci această extraordinară continuitate a structurilor, această longevitate fără precedent a formelor artistice în spaţiul civilizaţiei chineze? De departe, totul pare a semăna cu o stranie încremenire, cu o tehnică de stup harnic în a relua forme consacrate. Privit mai atent, fenomenul îşi relevă o dinamicitate discretă rodită din solul filosofiilor lui naturale.

China este singura civilizaţie care a debutat sub semnul matur al gândirii filosofice şi al conştiinţei critice, al instrucţiei culturale sistematice mai mult laice decât religioase. Statul legendar şi apoi tot ceea ce a urmat, existând cu respectul acestei prestigioase triade, i-a asigurat perpetuarea milenară. Cultura, arta nu şi-au datorat în China răspândirea şi longevitatea personalităţilor ei, de altfel numeroase, ci mai ales sistemului statal. Marii scriitori sau gânditori au fost aici atât de preţuiţi încât au putut sfârşi prin a fi sacralizaţi. După moarte li s-au putut ridica temple (Confucius, Lao-Zî) unde s-a predat, s-a conservat, s-a adorat gândirea lor. Operele importante ale poeţilor şi prozatorilor sau ale pictorilor au fost adunate de timpuriu în biblioteci imperiale, iar o instituţie academică a avut sarcina permanentă de a le copia şi răspândi între hotarele statului. Pe marginea lor a fost încurajată critica, eseistica, exegeza literară.

Ediţii critce, antologii, volume selective apar sub domnia fiecărui împărat.

---

[60] *Understanding the chinese Mind, The Philosophical Roots*. Editor Robert E. Allison, Oxford University Press, 1989. Vezi capitolul *Chinese Aesthetics* de Kuang-Ming Wu, p. 236 ş.u.: "Western aesthetics pursues the essence of beauty and the definition to creative novelty. Chinese aesthetic considerations look into what counts as vital, profound, structural, expansive, and interpretative. The West analyzes and argues; the Chinese rhymes in homophones, etymologies, and precedents. The literary rhyming comes to us naturally as music and dance. In fact literature came from, and forms a unity with, music, rhythm with that of nature…Chinese characters are ideograms patterned after what we see. Chinese literature is a composition (collection of these ideograms) patterned after music and dance; it is something rhythmic and auditory, in sympathy with natural rhythm inside our body and outside it." Capitolul *Aesthetics as Cosmic Attitude* conclude că: "In fact, what immediately strikes one, on mentioning Chinese aesthetics, is that there is no such formal discipline in China… Chinese thinking about beauty is always on the specific and the concrete, never abstract theorization."

Un om de artă valorează cât un mandarin. Diferite modalităţi financiare îi asigură artistului existenţa. Unii dintre ei, dornici de linişte şi libertate absolută, fug în sihăstrii pentru a scăpa de adulaţia pe care le-o aduce celebritatea. Boema artistică este un fenomen respectat. Motivaţiile acesteia sunt înţelese şi acceptate de puterea imperială. Orice act tangent cu sfera culturii este o chestiune de stat, se oficializează.

Personalităţile politice se întrec în a face o operă sistematică de mecenat. Din secolul VI î.e.n. şi până în secolul al XVIII-lea acest cadru cultural a rămas aproape neschimbat. De aceea a avea parte de talent literar, gust, de o educaţie temeinică — ce începea de obicei foarte riguros încă de la trei ani şi nu sfârşea decât odată cu moartea — constituiau visul oricărui chinez care spera totdată ca, trecând examenele imperiale, să dobândească un rang în administraţia statului. Civilizaţia chineză apoi — mă refer la cea de la începuturi până la sfârşitul secolului al XIX-lea — nu şi-a renegat niciodată ideile, nu şi le-a uitat şi nici nu şi le-a schimbat sub presiunea timpului sau a invadatorilor, fie că ei s-au numit mongoli ori manciurieni. Aceştia au fost aspiraţi chiar dacă au domnit pe tronul imperial timp de secole.

O altă explicaţie a acestei singulare continuităţi artistice poate veni din specificul ideii de evoluţie cu privire la mijloacele estetice. În spaţiul european, mai toate epocile de cultură sfârşesc prin „decadenţă" şi se revigorează prin manifestări de avangardă. Renaşterea, cu acel cult al ei pentru antichitate constituie şi ea o epocă de avangardă. În spaţiul chinez această fragmentare nu a avut loc vreodată, deoarece orice scădere a pulsului cultural a chemat automat reînflorirea formelor estetice ilustre ale trecutului.

Decurgând din gândirea filosofică, pentru care adevărul fusese atins odinioară, prezentului nerămânându-i decât regăsirea acelei totalităţi depuse în trecut, gândirea artistică şi-a asigurat permanent mijloacele nu atât prin căutarea unor căi noi, originale, ci prin revitalizarea modelelor celebre ale epocilor trecute. Prestigiul tradiţiei a fost aici atât de imens, graţie prezenţelor ilustre, încât ea, tradiţia, a asigurat prin paradox şi continuitatea şi primenirea culturii chineze. Noul s-a dizolvat întotdeauna organic în ceea ce l-a precedat. Integrate în malaxorul civilizaţiei, noutatea, inventivitatea au trebuit — pentru a supravieţui — să-şi inventeze mobiluri străvechi sau să absoarbă forme prestigioase, prin intermediul cărora au putut să se afirme.

Noutatea a putut funcţiona cu alte cuvinte în arta chineză printr-un şir de acte fictive protocroniste. Ea mergea mână în mână uneori cu falsificarea fără scrupule a adevărului. Ca să dau un exemplu, după pătrunderea masivă a budismului în China, învăţaţii chinezi au elaborat nenumărate tratate filosofice în care au „demonstrat" că budismul venit din India nu era decât o derivaţie a daoismului, concepută special pentru minţile acestor „barbari" (orice nu era chinez era socotit barbar) de către Lao-Zî; Buda nefiind altceva decât un simplu discipol al maestrului chinez. Balansul spiritual al confucianismului, pe de o parte, cu acela al daoismului şi budismului, pe de alta, a fost suficient să asigure o mişcare echilibrată civilizaţiei şi culturii chineze[61].

[61] Vezi *Chinese Reactions to Imported Ideas: A Symposium*. *Fu I and the Rejection of Buddhism* by Arthur F. Wright. "Journal of the History of Ideas", Vol. 12, No. 1. (Jan., 1951), pp. 33-47. "There

Dacă Europa a fost însetată de noutate, China a fost însetată de antichitate. Europa a cunoscut în artă înfloriri şi căderi spectaculoase. Fiecare epocă de mare înflorire sfârşeşte repede cu accente de decadenţă dintr-o propensiune spre regenerare. Europa şi-a negat artiştii pentru a-şi inventa alţii. În China acest lucru nu a fost posibil. Noutatea, tendinţa eliberării de canoane nu s-au putut sustrage niciodată definitiv din puternicul curent al erudiţiei şi imitaţiei. Odată intraţi în conştiinţa culturii, artiştii ei erau siguri de imortalitate.

Respectul ceremonios pentru cel ce creea artă era la fel de mare ca şi pentru natură. Ca importanţă, arta putea fi echivalată pentru chinezi cu natura. Considerată absolut necesară în funcţionarea culturii europene, decadenţa este, după clasificarea unor gânditori, un fenomen „obiectiv", „subiectiv" şi „aparent". În China, fenomenului necunoscut al decadenţei datorită tradiţiei ilimitate i-a corespuns fenomenul *substituirilor coordonate* de către autoritatea statală. Confucianismul şi daoismul fixat de budism cu enormele lui ramificaţii s-au înlocuit pe rând ca într-un balet; acelaşi lucru s-a întâmplat cu stilurile, temele, procedeele şi chiar genurile literare.

Referitor la cele de mai sus se mai poate face o observaţie de esenţă privind comportamentul omului şi intelectualului din cele două arii de civilizaţie. Civilizaţia greco-latină şi civilizaţia ce i-a urmat, a lumii noastre au fost marcate de un puternic instinct al urbanizării. Omul s-a baricadat în spatele zidurilor şi oraşelor rupându-se de natură (dar păstrând o stranie nostalgie). Spaţiul preferat a fost cetatea, oraşul, polisul. În civilizaţia chineză integrarea în natură a fost însă timp de milenii aspiraţia supremă a omului şi cărturarului. Un mare poet se sinucide în chip sublim, savurând imaginea lunii reflectată pe lac, iar comemorarea morţii sale — simbolică fuziune cu natura — a rămas timp de secole una din cele mai importante sărbători care a marcat şi începutul verii.

A exista în natură era mai firesc pentru această lume decât a exista sub un acoperiş. Natura oferea călătorului, sihastrului, peşteri şi scorburi din belşug pentru un adăpost pasager. Din paie şi bambus, oricine îşi putea încropi un culcuş provizoriu. De mai mult nu era nevoie. Palatele nu erau şi ele decât construcţii şubrede din bambus, paie, lut şi ceva lemn ce se pierdeau în imensitatea livezilor, straturilor cu flori, pârâiaşelor, lacurilor şi colinelor artificiale. Spaţiul preferat al chinezului este grădina. Evenimentele naturii constituie pentru el complementarii ale evenimentelor spiritului deoarece sugerează sensuri nelimitate ce se articulează armonios cu sensurile culturii[62].

---

was probably among the gentry and officialdom some measure of support for his criticism of the Buddhist church as a menace to the state and the predominance of the secular elite. But until time and the efforts of many great minds had raised Confucianism from its position of intellectual and spiritual inferiority to provide at last a competing system, the Chinese ruling class continued to give its adherence to an alien faith, despite the fact that the institutions of that faith conflicted with their power interests. Fu I's arguments and the reactions to them challenge the easy assumption of the dominance of pragmatic considerations in Chinese thought. He showed the ruling class that the Buddhist church was a menace to the order they were attempting to establish, but he could not demonstrate the intellectual or spiritual superiority of either of the main native traditions. Thus, despite political and economic considerations, they continued for several hundred years after his death to give their allegiance to a foreign religion."

[62] Derk Bodde, *Dominant Ideas in the Formation of Chinese Culture*. "Journal of the American Oriental Society", Vol. 62, No. 4. (Dec., 1942), pp. 293-299. " …the One

Cultura europeană apoi — lărgesc comparația întrucât până aproximativ în secolul al XVIII-lea cele două arii au funcționat separat, fără să intre în schimburi de idei explicite — este o cultură ce şi-a fixat sau măsurat etapele chiar prin acele acte istorice ale manifestării curentelor estetice, prin timpul predilect de funcționare a unor idei teoretice şi mijloace sau structuri artistice. În consonanță cu însăşi organicitatea ei, ea şi-a marcat momentele importante procedând conform unui model diacronic. O anumită succesiune — nu neapărat didactică — motivată de fenomenul decadențelor, a guvernat cultura europeană. Cultura chineză şi-a măsurat, dimpotrivă, etapele prin timpul de domnie a dinastiilor imperiale. Epocile Han, Jin, a celor Şase Dinastii, Sui, Tang, Song, Min sunt câteva dintre etapele ei importante. Deşi fiecare epocă a manifestat un stil oarecum propriu — mai bine spus o sinteză particulară a tradiției cu direcțiile ce se doreau înnoitoare, cultura chineză s-a legat cu precădere în existența sa, după cum spuneam, de bunăvoința statului față de propria ei dezvoltare. Acest lucru a fost posibil tocmai datorită procesului particular de existență sincretică a temelor şi formelor culturii, a stilului specific de integrare a noutății în tradiție prin acte erudite de pseudoprotocronism.

Pentru european tradiția este un fenomen limitat; în cultura chineză tradiția e un proces ilimitat. În Europa creatorul poate fi mai important decât o cultură. În China cultura este mai importantă decât libertatea spirituală a celui ce creează. De aceea aici cultura îşi „sacrifică" constant creatorul. Generalul apare mai important decât individualul *prin mecanismul cultural al substituirilor coordonate.* A fi manierist înseamnă, în sens pozitiv, a lucra în genul unui maestru. Regăsirea unor teme şi forme ale culturii manifestate în cele mai diverse epoci, circulația nestingherită a acestora sunt pentru exegeza chineză fenomene absolut normale.

Reluarea poartă totuşi insesizabila pecete a timpului şi a celui ce creează. Atitudinea artistului inovator mai ales după secolul al XIII-lea, ce a dorit să-şi exprime dezaprobarea pentru puternicul curent al tradiției, s-a putut materializa totuşi prin ironie şi acte îndrăznețe de combinare a temelor şi structurilor estetice existente. Poezia, romanul, pictura, ceramica au fost dominate însă de un stil sincretist de gândire artistică. Paşii spre înnoire ai acestei culturi au fost la fel de mici ca şi aceia ai unei chinezoaice căreia de mică i s-a mutilat piciorul.

Cultura chineză nu a cunoscut discreditarea imitației. Din aceste motive o temă sau o arhitectură epică din secolul al XIII-lea se pot regăsi intacte, fără să mire, într-un roman scris în secolul al XVIII-lea. Diferența dintre ele este de

---

concept to which I have already more than once alluded, namely, the fundamental oneness and harmony of the Chinese Weltanschauung. In the Chinese mind, there is no real distinction between the world of the supernatural, the world of nature, and the man are all bound up in one all-embracing unity. "All things are complete within me," proclaims the Confucian … thus echoing the sentiment of the Taoist, Chuang (369-286 B. c.), who says: "Heaven and Earth came into being with me together, and with me, all things are ". As applied to social relationships, these concepts manifest themselves in the emphasis of Chinese writers restraint, tolerance, equanimity, and pursuit of the golden mean. "Let the states of equilibrium and harmony exist in perfection, and a order will prevail throughout Heaven and Earth, while all things will be nourished and prosper." So says the Doctrine of the Mean, one of the works that was formerly learned by heart in the traditional system of education."

modulație: primul dintre acestea este scris de pildă în registrul grav; celălalt — cu tendințe de inovare artistică destul de explicite — în registrul ironiei sau al parodiei tragice. Aceasta a fost de pildă situația a două romane celebre ale literaturii chineze, amândouă scrise într-un *stil tradițional* pe care l-am numit *în evantai*: *Pe malul apei* şi *Întâmplări din lumea cărturarilor*.

Filosofie, limbă şi scriitură

China a cunoscut din secolul al VI-lea î.e.n., odată cu apariția cărții tipărite, începutul fixării în sisteme a concepțiilor sale filosofice care îi vor marca destinul social şi artistic timp de mai bine de două milenii şi jumătate. Cei ce au scris au devenit personajele principale ale istoriei, culturii, civilizației. Analizând universul romancierului chinez, Robert E. Hegel[63] a descris pe larg categoria învățaților, a „the *literaty ideal, writer as sage, writer as man*". *Literaty* erau învățații, savanții ce constituiau o adevărată clasă socială şi care au decis traseele culturii chineze. Viziunea holistică a omului şi a lumii naturale, dorința de a afecta armonia cosmică printr-o ordine desăvârşită a societății umane a fost idealul lor.

Conform confucianismului şi omului înțelept confucian (Confucius a trăit cu aproximație între 551-479 î.e.n.), modelele desăvârşite de comportament uman fuseseră împlinite în trecut, armonia existenței în lume şi cu lumea era idealul suprem al învățatului sau aristocratului, familia era baza acestei societăți, virtuțile fundamentale erau loialitatea față de stăpân, respectul filial față de părinți, fidelitata femeii față de un bărbat, generozitatea altruistă. Educația se făcea prin imitarea modelelor trecutului. Succesul era garantat de respectarea virtuții. Mințile confucianiste superioare preferau de aceea retragerea din lume decât servirea unui regim imoral, ceea ce a dus – prin preferința pentru morală şi nu pentru politică— la violenta luare a puterii de către cei care nu erau moral valoroşi. Literatura a fost considerată un vehicul pentru a atinge Calea. Introspecția, intuiția, subiectivitatea au fost dezvoltate ulterior de discursul epic.

Taoismul la fel de vechi ca şi confucianismul s-a constituit în contrast cu acest credo. Filosoful Lao Tzî (a trăit în secolul 6 î.e.n) a provăduit retragerea completă din lume şi societate, pentru o viață a contemplării lui Tao sau Dao în natură. Misticismul taoist s-a exprimat cu precădere prin poezie şi parabole. Taoismul a fost o filosofie pentru clasa elitară a învățaților şi nu pentru mase. Dacă omul confucian era definit de relația lui cu ceilalți în societate, omul tao, obsedat de curmarea suferințelor în această viață, era definit de relația lui singulară dintre individual şi Tao.

Budismul introdus în periaoda celor Şase Dinastii a fost o filosofie mistică considerată de unii o completarea a Taoismului. Pentru marea masă, budismul oferea o salvare de suferințele pământeşti prin renaşterea în Paradisul din Apus al lui Budha. *Literaty* au văzut bodhisattvele drept anologe înțelepciunii lui Confucius. Problema vieții de dincolo devine centrală.

Daoismul sau Taoismul considera esențială unitatea dintre Yin (elementul feminin) şi Yang (masculin) pentru că *dao* se transforma alternativ în unul sau

[63] Robert E. Hegel, *The Novel in Seventeenth Century China*, Columbia University Press, 1981.

celălalt. Identificarea prin extaz cu *dao* (Elan Cosmic, Energie Universală, Elan vital, cale) ar fi acordat putere asupra universului. Comuniunea cu natura, apelul la concepții populare cvasimistice şi divinatorii a deschis calea unei literaturi populare în care tronau vrăjitoare, ființe fabuloase, monştri, strigoi, spirite, puteri magice. Curentul subteran daoist va exploda în timpul căderii dinastiei Han (sec. II), când popularitatea daoismului creşte imens (datorită compromiterii confucianismului). În esență confucianismul s-a erijat de timpuriu într-o filosofie oficială, statală, ce teoretiza armonia dintre cer şi pământ sau armonia dintre oameni. Pentru Confucius, noțiunile fundamentale erau *Yi* (echitate) şi *jen* (ren) (altruism). Perfecționarea neîntreruptă a individului constituia mijlocul de perfecționare al societății. Singurătății şi abstragerii daoiste, confucianismul îi opunea un puternic spirit al solidarității colective. Intelectualismul şi pragmatismul civilizației chineze s-a constituit de aceea de timpuriu pe baze confucianiste.

Nonconformismul daoist impregnează însă în chip benefic literatura chineză după secolul II, perioadă ce coincide cu irupția conceptelor budiste. Invadarea Chinei de către indianitate a fost posibilă în plan spiritual prin unele apropieri de structură dintre daoism şi budism. Pe solul conceptual secătuit de speculația confucianistă şi practicile exagerate de purificare daoiste, marea masă a simțit nevoia ieşirii din formalismul comportamental şi ierarhiile daoiste descurajante[64]. Ceea ce contemporanii celor şase Dinastii căutau laborios în daoism, budismul — care venea cu speranța vieții eterne, a renaşterii în paradis la picioarele diverselor bodhisattve — le-a oferit infinit mai uşor.[65] Înțelepciunea cam seacă a budismului primitiv a făcut loc în final unui ezoterism puternic, foarte apropiat în fond de neo-daoism.

Plecând de la raționalismul confucianist şi instituționismul daoist, gândirea chineză a trăit, odată cu budismul, etapa unei interesante sinteze prin care budismul importat va sfârşi prin a deveni chinez. Religia profesa reconciliere, armonie, sincretism[66]. În sec. X-XII (epoca Song) funcționează „un veritabil sincretism budist, daoist şi confucianist pe care confucianismul triumfător îl va codifica ca formă definitivă a gândirii chineze”[67]. Numai astfel înțelegem de ce China a avut mai întâi o filosofie, şi ceva mai târziu o religie — acel tip de religie atee cu totul propriu — inversând etapele pe care gândirea europeană le-a parcurs, şi anume de la mitologie trecând prin religii şi apoi spre filosofie, şi de ce romanul de dimensiuni ample nu a putut apărea în China decât odată cu înflorirea daoismului şi impactul civilizației hinduse.

Noua spiritualitate a determinat o bogată literatură. Romanul chinez de dimensiuni ample a consemnat influența eroismului de tip arian în spiritualitatea

---

[64] René Grousset, *La Chine et son art*, Plon, 1951, pp. 97-100.

[65] Vezi Henri Maspero, *Le Taoïsme*, Paris, PUF, 1967; Henri Maspero, *Le Taoïsme et les religions chinoises*, Gallimard 1971; Henri Maspero, *La Chine antique*, Les Presses universitaires de France, 2e édition, Paris, 1965. Première edition: Paris: Boccard, 1927. Collection : Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'études, tome LXXXI.
http://classiques.uqac.ca/classiques/maspero_henri/C01_la_chine_antique/la_chine_antique.pdf;
Henri Maspero , *Le Taoisme* (Melanges posthumes sur les religions et l'histoire de la Chine, Vol. 11). Paris: Bibliotheque de Diffusion, 1950. p. 268; *Notes sur la logique de Mo-tseu et de son école*, 1927.

[66] Nakamurra*, op.cit*., pp. 292-295.

[67] René Grousset, *op. cit*, p. 169.

chineză, de timpuriu excesiv intelectualizată.

Asemeni romanului, şi teatrul[68] a fost considerat un gen inferior la începuturi, deşi se ştie că cele mai vechi scrieri narative şi filosofice chineze datează din secolul XII î.e.n. Discreditarea confucianistă nu a însemnat totuşi sfârşitul narațiunii: s-a scris, după cum se ştie, în continuare, neoficial, în anonimitate sau sub eticheta altor genuri, acest lucru având un efect stilistic şi narativ remarcat de exegeză[69]. Alături de celebrele culegeri de legende şi mituri adunate în *Cartea munților şi a mărilor* sau *Călătoriile regelui Mu*, afârşitul antichității a consemnat şi existența unor scrieri epice celebre ca *Grădina anecdotelor* de Lu Sian, *Istoria pierdută a lui Iu* de Iuan Gan sau *Analele lui U şi Iue* de Ciao Ie. În pragul erei noastre proza chineză se pare că deținea, după o clasificare, nu mai puțin de 15 genuri cu un total de 1380 volume[70].

Creatorii de ficțiune erau, cu toate opreliştile teoretice, numeroşi. Infiltrarea budismului va încuraja înflorirea prozei supranaturale în care excela de altminteri literatura autohtonă de inspirație daoistă. *Povestiri despre strigoi* de Gan Bao sau *Grădina minunată* de Liu Țin-şu sunt recunoscute ca modele ale genului, cu o foarte importantă influență în secolele următoare. Amintesc, de pildă, miile de nuvele supranaturale ale epocii Song şi sutele de „povestiri extraordinare" scrise de un singur autor ca Pu Sung-Ling în secolul al XVIII-lea, pentru a avea dimensiunile mai exacte ale fenomenului. Elementul fantastic şi real, miraculosul popular (daoist) şi moravurile epocilor înregistrate la o manieră obiectivă fuzionează pentru a crea atmosfera propice unui fapt real ce îşi continuă semnificațiile în sfera iraționalului. De altfel, circulația între lumile reale şi ireale (ale visului, morții, cerului) se face cu un firesc destul de greu de înțeles pentru un european deoarece îi lipseşte ceea ce îi prisoseşte fantasticului european, şi anume dimensiunea groazei.

Ca în proza egipteană, şi în nuvela chineză fantastică aparițiile ireale, inițial stresante (spirite, duhuri), pot fi subordonate; ele se vor integra firesc în existență — aceasta fiind de fapt mediul în care se pot împlini — sau veghează la funcționarea legilor morale ale vieții cu o perfectă onestitate.

După stil şi temă povestirile ce au însoțit şi influențat considerabil romanul erau clasificate în *pinven* (proză cu subiecte budiste recreate în chineză, fragmentată de pasaje lirice), *huapen* (de inspirație mai ales realistă, de obicei însoțite de un prolog cu rol de parabolă şi cu textul fragmentat în aşa fel încât să întrețină suspansul), şi nuvela *ciuanți* considerată sursa romanului supranatural, deşi

[68] Mihail Negru, *China şi poporul chinez de la origini până azi,* Universul, 1937, pp. 100-114

[69] *Studies in Chinese Literature*. Edited by John L. Bishop, Harvard University Press, 1965. "In an atmosphere where fiction in the colloquial language was considered almost a defilement of the long-treasured and esoteric art of writing, few members of the scholarly elite could risk being known as compilers of a version of popular fiction or as authors of a new specimen in any of its genres. Use of collective, traditional style of the storyteller, therefore, served as an excellent means of preserving anonymity. The result of this fact is, to the Western reader, a curious absence of personality in the style of such fiction, a monotonous preoccupation with *story* rather than with an individual mode of telling a story." (p. 242).

[70] Mira şi Constantin Lupeanu, *Introducere* la U Țing-Zî, *Întâmplări din lumea cărturarilor*. Edit. Univers, 1978.

subiectele sunt cu predilecție luate din lumea contemporană celui ce narează[71].

Problema prozei, a ceea ce este ea, apare în spațiul chinez ceva mai complicată şi ea derivă din datele gândirii şi scrierii care, prin natura lor, au fost mult mai favorabile descripției. Pentru proză această realitate a condus în mod firesc spre evitarea acțiunii, deci, într-un sens, a narativității.

O proză care să evite ideea de acțiune apare paradoxală. Totuşi, scriitura ideografică crea ansambluri picturale care îl conduceau pe autor în chip firesc spre un descriptivism al acțiunii; obişnuința de a folosi *cadențe* şi *paralelisme* decurgea şi ea din intonațiile semnului; sintaxa cu reguli stricte de dispunere nu lăsa autorului libertatea de a-şi alege structura frazei. Dacă descripția se naşte prin selecția abilă a cuvintelor, povestirea de acțiuni are loc prin jocul sintaxei, ceea ce în situația descrisă defavoriza mişcarea epică[72]. De aici existența timpurie în literatura chineză a distincției dintre *proza artistă* (descriptivă prin excelență) şi *proza prozaică* (concesivă față de ideea de acțiune).

Romanul de foarte mici dimensiuni; proza artistă şi poetica concentrării

Cronicile şi discursurile formau în antichitatea chineză literatura Kou-wen, de fapt primele romane chineze alături de care a existat romanul condensat — poemul în proză sau opera prozaică *fu*, inventată în sec. III î.e.n. de Qu Yuan. La acest gen în vogă timp de aproape două milenii se ajunsese grație limbii literare funcționând într-o excesivă cadență, a numărului restrâns de cuvinte în frază cerut de canoane, a creşterii în importanță a artificiilor literare printre care repetiția ocupa un loc favorizat.

Fu era o expunere, o narațiune sau o descripție poetică în care cota emoțională era importantă, o improvizație în stil poetic liber, formă de discurs menită să fie recitată pe scenă. Întovărăşită de o prefață unde se relatau circumstanțele ce au detrminat respectivul discurs, *fu* putea fi descriptivă sau elegiacă, totdeauna încadrată în orice caz de criticii şi teoreticienii chinezi în structurile prozei, deşi europenii au catalogat-o drept poezie[73]. *Fu* se putea înrudi cu dizertația filosofică, ficțiunea realistă, biografismul şi istorismul, rămânând totuşi ea însăşi. Enunțul intelectualizat tindea spre o maximă concentrare. Textul era alcătuit din mici relatări fragmentare cu aer paradoxal. Discontinuitatea, ruptura dintre narații dau întregului un aspect ezoteric, de filosofare echivocă. Reducționismul epic speculează întreaga capacitate de evocare a ideogramei. Epicul conviețuieşte cu lirismul dovedind încă o dată, după atâtea experiențe pe cont propriu din alte arii de civilizație, că aceasta a fost forma sintetică inițială de afirmare a narațiunii culte.

Textul are sarcina de a transpune într-o emoție, de a solicita la maximum afectivitatea sugerând ramificații spirituale ce cresc în ordine geometrică în raport de comprimarea textului. Iată cum sună proza poetică a lui Qu Yuan din *Întrebări*

[71] Corneliu Rădulescu, *Prefață* la *Călătorie spre soare-apune* de U Ceng-en, E.L.U., 1967. Citatele din textul acestui roman provin din aceeaşi ediție.
[72] G. Margouliès, *Histoire de la litérature chinoise*, Payot, 1949, p. 36.
[73] *Idem*, p. 99.

către cer, mic roman filosofic conceput la o manieră dialogică tulburător de apropiată de *Gathâ scris de Zarathustra.* Naratorul polemizează cu toţi înaintaşii săi întru gândire şi artă lansând întrebări cărora nimeni nu le poate da vreun răspuns: „Cine a putut aduce până la noi istoriile vremurilor de la început? Pe ce temei putem judeca răstimpul acela când pământul nu se despărţise încă de cer? Privirea cui a putut să pătrundă în adâncul haosului de atunci şi cum s-ar fi putut desluşi ce anume se rotea în vârtelniţa aceea?

Din întunericul fără margini a ţâşnit lumina. De ce a ţâşnit? Împreunându-se, au apărut forţele Ying şi Yang. Ce anume le-a născut şi de unde şi-au tras obârşia? Bolta cerească are nouă ceruri. Cine le-a înălţat? Cine ar fi putut să fie ziditorul dintâi al acestei construcţii măreţe?"

Cele douăzeci şi nouă de fragmente ale acestui roman *fu* creează tensiune prin interogaţiile ce pun în dificultate întreg orizontul existenţei. Prin tristeţea fundamentală, discursul aparţine unui suflet răvăşit. Meditaţia pe marginea existenţei lumii doreşte să estompeze tensiunile interioare, creând un contrast aparent faţă de realele şi marile tensiuni ivite din cunoaşterea limitativă. Avem înainte un roman psihologic, al eului, care îşi găseşte echivalenţe în romanul japonez din secolul al X-lea (vezi capitolul *Ceremonia sensului*), în care notaţiile fragmentare se subordonează notaţiei finale de o noblеţe aristocratică: „Amurg. Pe cer fulgerele-s cruce — o, teamă, întoarcerea de ce-mi pândeşti? Eu însumi, de nu-mi preţuiesc noblеţea. Cerul implorat ce îmi poate da?

Puternic când te simţi şi mulţumit de toate — de ce ţara vecină prin foc şi pară o treci? Ştiind că sufletul renaşte, sperând că prin schimbare ajungi la limpezire, mai mult ce pot să spun?"[74].

Romanul chinez cult sau artistic apărut iniţial într-o formă „comprimată" nu a fost condiţionat, ca în romanul hindus sau al civilizaţiilor Orientului Apropiat, de prezenţa personajelor şi a dimensiunilor narative ample, de existenţa conflictului, a intrigii, acţiunii, deznodământului. Ca şi gândirea filosofică discontinuă, el s-a exprimat discontinuu după logica enunţurilor neformulate şi a inducţiei penetrante.

Specifică i-a fost arhitectura de sensuri. Amploarea sa s-a constituit de aceea pe verticală şi nu pe orizontală.

Romanul tradiţional sau arhitectura epică în evantai; proza prozaică

Plecând probabil de la această structură epică arhaică, romanul chinez tradiţional a fost nevoit să-şi creeze de-a lungul secolelor o alta capabilă să exprime nu numai meditaţia şi descripţia, ci mai ales desfăşurarea evenimentelor legate de prezenţa personajelor, acţiuni motivate de transformismul daoist şi morala şi pedagogia confucianistă.

Destinul personajelor precum şi cadrul lor epic de existenţă au statornicit o

[74] Victor Kernbach, *Miturile esenţiale*, ed. cit. şi Qu Yuan, *Poeme*, Edit. Univers, 1974.

soluție arhitectonică originală în care regăsim discontinuitatea prozei artiste şi lirismul ei imanent. Nuvela populară şi apoi cultă, născută din imagistica dao, îşi alcătuiseră treptat o structură narativă capabilă să deservească un singur personaj. Prezența mai multor personaje a complicat însă datele problemei. Era necesară crearea perspectivei epice, a planurilor, a contrapunctului.

Soluția găsită de romancierii chinezi este *un model de suprapunere şi de aglomerare de elemente*, care nu diferă în esență de acela elaborat de maeştrii care au guvernat naşterea perspectivei în pictura chineză la sfârşitul primului mileniu al erei noastre şi poate că nu întâmplător în aceeaşi fertilă epocă Song.

Perspectiva în pictura chineză s-a născut într-o epocă în care se practica încă în basorelief metoda suprapunerii registrelor diferite pentru a exprima planuri diferite. Acumularea de planuri în înălțime a condus la o perspectivă monoculară. În tablouri, linia orizontului a fost situată foarte sus iar liniile paralele, în loc să se întâlnească la orizont, au rămas paralele. Planurile diverse s-au suprapus prin urmare unele peste altele, îmbrățişând un spațiu imens. Pictând apoi *monocromatic*, pictorii chinezi au căutat să scoată în evidență nu culoarea ci *valoarea tonurilor şi raporturilor dintre nuanțe*[75].

Corespondentă artei plastice, arta epică şi-a inventat un model de o mare picturalitate în care juxtapunerea liberă de situații şi destine a impus o viziune şi o perspectivă vastă a vieții, o imagine a ei simbolică, revelând un adevăr, rezumând ideea autorului despre existență şi ființă. Este vorba de o arhitectură epică pe care o voi numi *în evantai*.

Dacă proza cunoscută în Europa şi o mare parte a Asiei schimbă în general decorul, cadrele epice ale existenței, dar păstrează intact personajul său central, aici nu se schimbă atât decorul cât personajele. Cadrul de existență, de civilizație — epoca, oraşul, categoria socială — nu pretind un destin central, fix, ci în primul rând crearea unei atmosfere. Mişcarea epică se naşte din cumularea de relații a unor personaje cvasicentrale tangente cu alte personaje pasagere. Mişcarea este în esență picturală şi totul converge spre picturalitate.

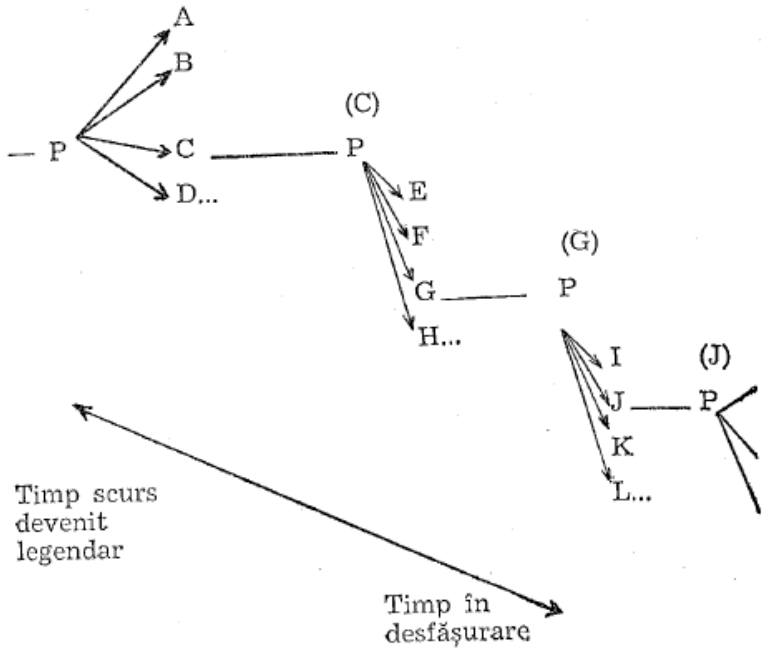
Se enunță astfel o situație epică legată de o prezență. La un moment dat, din respectivul cadru epic în care se mişcă numeroase prezențe de fundal, naratorul selectează brusc un alt personaj asupra căruia îşi focalizează atenția abandonându-şi centrul de conştiință prin care privise până atunci lumea. Se creează imediat o punte epică firavă şi totul se reia, ca procedeu al narării, de la capăt, putând practic continua la nesfârşit.

Personajele abandonate reapar foarte rar în secvențele imediat succesive. Uneori ele sunt pomenite, dar contextul diferit le acordă o semnificație ce creşte invariabil gradual. Mutarea narațiunii mereu pe un alt grup ce se va suprapune celorlalte, mişcare ce sugerează un lanț de evantaie care îşi desfac lent lamelele strălucitor pictate, conferă concomitent grupurilor anterioare o translație a semnificațiilor spre un orizont metafizic. Voi numi această dublă mutație *modulația semnului*, concept cu care voi opera în descrierea arhitecturii epice chineze tradiționale.

Modulația semnului este în echivalentă *cheilor* intonaționale ce acordă semnificații numeroase unei unice ideograme. Ideograma este aici grupul de

[75] René Grousset, op. cit., p. 178 ş.u.

personaje. *Modulația semnului* evocă arhitectura lui de sensuri. S-ar putea vorbi de o modulație a semnului pe orizontală (romanul evantai) si pe verticală (romanul homofonic). Schematic, construcția în evantai poate fi reprezentată astfel (P = personaj cvasicentral, iar ➔ egal cu „intră în relație cu"):



Pe măsură ce acțiunea romanului se desfăşoară, grupurile de personaje anterioare aceluia ce ocupă prezentul epic se ambiguizează simbolic, se mitizează. Rama temporală şi spațială are o importanță excepțională. Timpul abia scurs devine extrem de repede timp legendar, inegalabil, prin acel mecanism imanent al sufletului chinez care face din tradiție teritoriul unei spirtualități sacre[76].

Din aceste rațiuni descrise mai sus, în acest roman nu există secrete, fiecare scenă va avea martorii ei care sunt uneltele autorului omniscient. Este o

[76] Patrick D. Hanan, *The Early Chinese Short Story*, Harvard University Press, 1981, pp.175-176. Autorul vorbeşte pe larg despre legătura dintre ficțiune şi istorie, despre atenția excepțională acordată ramei temporale şi spațiale a narativului, "the impression of presenting the totality of experience within an accepted frame of reference" în care operează un "formal realism" comparabil cu cel Occidental.

obiectivitate care induce în fond în eroare[77]. S-a vorbit chiar de *voyeurism*. Episoadele în care acțiunile clandestine ale unor personaje sunt văzute sau auzite de altele care le şi raportează sunt o regulă. Nu există o viață presonală. A spiona, a fi martor este emblematic pentru trama romanului chinez[78]. Realismul de tip chinez se realizează printr-un narator omniprezent, ubicuu.

Alături de cele două structuri romaneşti tradiționale, epica chineză a elaborat şi un *roman cu o structură şi tipologie tipic vedică* — roman născut din prestigiul cultural al *Ramayanei* sau *Mahabharatei* — precum şi un *roman de sinteză* care se manifestă odată cu apogeul romanului chinez considerat în mod unanim a se fi produs în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea.

După secolul VI şi începutul secolului VII, criticul Siao Tong clasifica proza chineză în *literatură pentru instrucție* (informativă, didactică) şi pentru *divertisment*, în care elementul didactic subordona totuşi esteticul. În primul mileniu al erei noastre se afirmaseră mai multe direcții ale prozei, cum ar fi cea istorică şi filosofică, proza liberă, proza artistică, proza cultă ce va îngloba celelalte direcții afirmându-se cu precădere în epoca Song. Acest salt a fost posibil grație simplificării vocabularului, a suprimării ritmului şi paralelismelor, a efortului creatorilor epici spre unificare a stilurilor.

Curentul erudiției şi exactității sau imitației din proza cultă, ce credea că poate suplini în acest mod talentul şi fantezia, a cedat treptat teren în fața tendințelor contrare. Eliberarea prozei de convenții artistice prin personalitate teoreticianului Han Yu (epoca Song), care declara ca centru al arhitecturii epice personalitatea umană şi nu descrierea naturii, poate fi socotit momentul crucial al cristalizării unor noi concepții estetice. Partizanii suveranității inspirației şi gustului personal vor coexista multe alte secole alături de adepții literaturii ca studiu serios şi imitație a modelelor antice.

Şcolile de gândire ale secolului XIV-lea vor fi pe de altă parte întovărăşite în căutările lor de o altă realitate ce privea înseşi structurile limbii literare. După invazia şi dominația mongolă s-a constatat că limba chineză folosită de mongoli introdusese o altă mentalitate, mai liberă, în folosirea limbajului şi a formelor sale stilistice. Acesta contribuise, după teoreticienii chinezi, la dezagregarea structurilor stilistice fixe ale limbii chineze. Stilul devenise fluctuant, libertatea în alegerea structurii frazei precum şi lungimea ei, altădată de neimaginat, au produs, se pare, literaților imitatori ai acestei epoci senzația lipsei de coeziune[79]. Restaurația pusă la cale de cărturarii dinastiei Min va specula inteligent noile avantaje.

În secolul al XV-lea, Wang Chong-Ren scria despre avantajele vocabularului suplu, despre efectele epice care se pot obține prin sintaxă; relaxarea structurii frazei este înțeleasă de el ca o expresie a dezvoltării spirituale. Omul se

[77] Andrew H. Placks, Chinese *Narrative: Critical and theoretical Essay,* Princeton University Press, 1977, pp 163-202 observă obiectivitatea naratorului care induce in eroare. Ca o consecință, romanul tinde mai mult să exploreze o minte dacât o lume sau o realitate externă acestei minți: "paradox that objective reality presupposes a perceiving subject, and hence an ultimately subjective and relative point of view".

[78] Martin W. Huang, *Desire and Fictional Narative in Late Imperial China*, Harvard University Asia Center, 2001. *Chapter Four: The Materiality of Desire and the Beyond in Jin Ping Mei*.

[79] *Idem*, p. 258.

instalează definitiv în centru narațiunii: dacă despre „literații Song şi ai celor Şase dinastii (s-a spus că) erau mistici, cu tendințe mai multe daoiste, ceea ce predispunea la contemplație, literații epocii Min sunt confucianişti, ceea ce îndreaptă atenția spre morala vieții curente, spre realitate, viața omenească, acțiune, a cărei dezvoltare o observă şi narează”[80]. Romanul, debarasat de tehnica aluziilor, a cuvintelor care trebuiau cu orice preț să evoce pasajele clasice din care au fost extrase, se specializează în arta de a surprinde şi fixa caractere, de a le face cât mai expresive prin acțiuni absolut definitorii.

Evoluția sau devenirea romanului de ficțiune apare şi mai complicată deoarece la direcțiile tematice şi stilistice ale prozei artistice şi prozei prozaice s-au adăugat şi problemele născute din funcționarea simultană a structurilor epice tradiționale şi a acelor structuri reieşite din combinarea acestora cu forme romaneşti de sursă hindusă. O clasificare tematică şi cronologică a fiecăreia din aceste direcții într-o literatură atât de bogată ce a existat sub imperativul didactic dintotdeauna, s-ar dovedi, din cauza varietății, practic inoperantă. De aceea cea mai practică abordare mi s-a părut aceea de a izola din imensul material literar acele producții care îi ilustrează arhitecturile epice definitorii.

Pe Malul Apei

Despre romanul lui Şi Nai-An scris în secolul al XIII-lea, cititorii occidentali nu s-au sfiit să afirme că era atât de stufos încât a fost imposibil de citit şi rezumat. Având peste 1250 de pagini, edițiile europene au preferat să-l comprime. S-au abandonat masiv sau au fost pur şi simplu simplificate numeroase capitole. Acelaşi lucru s-a întâmplat şi cu romanul *Întâmplări din lumea cărturarilor* sau *Povestea celor trei regate.* Schimbarea rapidă a personajelor şi a caracterelor acțiunii, inexistența unui destin central la care să se poată raporta masa enormă a episoadelor contrazicea în mod flagrant standardele lectorului european. El era obişnuit, de la romanul grec încoace, ca multitudinea episoadelor să fie legată de un destin central. Schimbarea cadrului, timpul oricât de mare al aventurii nu îl deranjau. Totul trebuia să fie centrat pe o *viață* şi, atâta timp cât *viața* aceasta era în vizorul celui ce narează, orice schimbare a spațiului aventurii, orice jonglare cu dimensiunile temporale deveneau acceptabile.

Un roman în care personajele centrale să se schimbe fără preparative speciale, într-o cursă fără sfârşit, s-a părut de aceea, de neînțeles. Ca şi mutația accentului de pe destine pe fundalul în care se desfăşoară acțiunile acestora. Pentru a defini mai exact situația printr-o comparație din lumea artei, să ne gândim la acele picturi chinezeşti în care, într-un cadru natural, s-a făcut concesia semnalării unei ființe; natura este sublimă şi fantastică; prin măreție şi detalii ea se continuă şi dincolo de mătasea pictată; înghite şi umple sugestiv orice bucățică a spațiului pictat; iar omul nu este decât o petală stigheră, copleşită de frumusețe, un amănunt strivit de etajele nenumărate ale planurilor perspectivei monoculare.

Acelaşi lucru există şi în *romanul chinez tradițional*. Fundalul romanului european pare să devină în cazul său personajul principal. *Odiseea* ar fi putut fi

[80] Idem, p. 275.

scrisă aici numai din perspectiva etalării minuțioase a etapelor aventurii în care s-ar fi consemnat toate detaliile spațiale, atmosfera, picturalitatea lor, toate peripețiile tovarăşilor lui Ulise, examinate ca într-un țintar şi fiecare dintre aceştia având o voce epică, de personaj cvasicentral, Ulise fiind la rândul său unul dintre ceilalți, poate o imagine simbolică şi obsesivă sacralizată de la al treilea episod al romanului şi deci scoasă din circulația epică propriu-zisă.

Modernitatea extraordinară a romanului chinez tradițional, din perspectiva secolului XXI, rezidă însă în descoperirea sau exersarea unui anumit gen de narațiune impersonală, cu naratori care par să subtilizeze subiectul inițial, deci a efectului focarului multiplu. Cu toate problemele tehnice şi morale ce decurg de aici. Dacă despre gândirea plastică chineză s-a spus că — datorită imaginilor concepute ca veritabile concepte, a înregistrării esenței prin mijlocirea existenței, datorită faptului că nu a imaginat niciodată arta ca imitație (mimesis) pentru că şi-a inventat de la apariție un limbaj specific — se găseşte cu zeci de secole înaintea gândirii plastice europene, acelaşi lucru se poate afirma, într-un sens, şi despre gândirea romancierului chinez.

Acesta şi-a construit de la bun început romanul la un mod neeuclidian. El a descoperit *efectul descentralizării focarelor de interes epic* şi a creat în consecință numeroase nuclee de interes afectiv în jurul unui număr foarte mare de personaje. De aici perspectiva „rotitoare" a viziunilor epice şi realitatea peisajului conceput ca echivalent al stărilor lirice de conştiință din care a decurs profunda picturalitate spiritualizată a romanului chinez.

Esențială este oricum senzația extraordinară a vieții ce se comunică prin ambiguități dense. Lumea devine amețitoare, aburoasă, misterioasă, picturală prin excelență, greu de reținut într-o definiție. Urzeala observației şi experienței conferă vieții acea complexitate uşor incoerentă reieşită din consensul ambiguu al perspectivelor multiple. Tot aşa, efectul atitudinii echivoce a naratorului implicat (imaginea noastră despre cel care scrie romanul) față de evenimentele narate ca şi, de la un punct, *echivocul naratorilor dramatizați* (a celor ce relatează în text) instalează un contrast suspicios între ce spune naratorul despre personaje şi ce ar crede el în realitate despre ele, între ce i se comunică lectorului şi ce bănuieşte acesta că se ascunde sub relatare. Această tehnică pe care un Henry James o experimenta la sfârşitul secolului al XIX-lea era un bun al romanului chinez tradițional. Pentru romancierul chinez, locul important în roman era deținut nu de o abstracțiune (existențială, morală), ci de suma infinită a experiențelor individuale indefinisabile.

Pe malul apei este apoi, şi prin perspectiva narării, un roman greu de acceptat de puritani deoarece el este scris ca o pledoarie a actelor de violență. De fapt *Pe malul apei* nu este atât un roman despre haiduci, cum s-a spus, ci despre veritabilii gangsteri ai secolului al XIII-lea din lumea chineză. În acest sens el se aseamănă cu acele romane sau policieuri din lumea noastră scrise din perspectiva psihologică a celor ce pun la cale violența şi ai căror autori vor să ne câştige simpatia pentru cei ce ucid, fură, sfidează legea. Celebritatea acestui roman (cap de serie în toate top-urile romanului chinez), soarta sa ciudată — interzis la cinci secole de la apariție, el a circulat totuşi în manuscris — au contribuit indirect la prestigiul unei tehnici epice tradiționale.

Subiectul romanului este aproximativ următorul: Guvernatorul Lian se pregăteşte să trimită daruri pentru ziua de naştere a socrului său, mare dregător în capitală. Guvernatorul însă este îngrijorat: în fiecare an tâlharii capturează convoiul cu aceste daruri, spre furia sa şi a socrului aflat în grațiile împăratului. Aceste gânduri îl frământă în timp ce asistă la o luptă pe viață şi pe moarte dintre două căpetenii ale sale dornice, fiecare, să pună mâna pe o poziție mai înaltă. Autorul descrie cu minuțiozitate exasperantă etapele luptei şi pe învingătorul Ian Ci. La sugestia soției, Lian îl trimite pe acesta să transporte darurile fabuloase.

Ian Ci îşi ia măsuri de prevedere: pleacă deghizat în negustor umil cu o mică ceată de oameni aleşi pe sprânceană. Naratorul ne introduce apoi în mica lume a luptătorului respectat, Ciao Gai. Pe proprietatea acestuia îşi fac apariția mai multe persoane ciudate (luptători rătăcitori de profesie) care îl îndeamnă să pună mâna pe comoară. Inexplicabil, toată lumea pare că ştie de ea. În această lume nu există de altfel secrete. Totul transpiră. Un cerşetor poate deține firesc un secret imperial. De acest fapt nu poate fi de obicei învinuit nimeni, dar toți pot fi vinovați. Funcționari ai administrației consimt să colaboreze senini cu tâlharii. A fi hoț nu este un cuvânt de ocară.

În consecință, convins de învățătorul şi intelectualul U Iuan, mâna sa dreaptă, că a pune mâna pe comoara guvernatorului este un lucru moral, Ciao Gai acceptă ideea. Racolează şi alți luptători — țărani plictisiți de neveste, familie, copii, de munca prea puțin bănoasă a câmpului sau pescuitului, enervați de dările imperiale, oameni dedați mai mult visului decât inițiativei practice. Mica ceată travestită în neguțători de curmale se intersectează cu ceata travestită a lui Ian Ci. Totul pare matematic pus la punct: şi exasperarea şi nesupunerea oamenilor biciuiți sălbatic de Ian Ci, şi mica revoltă ce se naşte exact la punctul de incidență a celor două grupuri. Cine să fie trădătorul? Îi bănuim pe toți. Autorul, prin complicațiile ulterioare, îl va scoate pe Ian Ci de sub orice acuzație.

Adormiți de o băutură răcoritoare, oamenii guvernatorului pierd comoara. Trezit, Ian Ci vrea să se sinucidă, dar se va întovărăşi în cele din urmă în sihăstrii stranii cu nişte călugări ciudați, foşti soldați dezamăgiți sau vinovați de a nu-şi fi îndeplinit ca şi el misiunea. Tovarăşii lui însă se întorc la guvernatorul Lian pentru a jura că Ian Ci a fost trădătorul. La rândul său, Ciao Gai se refugiază împreună cu prietenii săi în cuibul de tâlhari de la Lianşanbo pentru a scăpa de urmărirea armatelor imperiale. Cu iuțeala fulgerului veştile au parcurs drumul invers: se ştie că el este capul bandei de hoți. La Lianşanbo îl lichidează pe şeful tâlharilor, Van Lu. Garnizoana tâlharilor îl proclamă drept şef pe Ciao Gai. Au loc lupte sângeroase şi spectaculoase cu armata în care sorții sunt de partea lui Ciao Gai.

În acest cadru mare se perindă mai multe sute de personaje prin *tehnica narativă a modulației semnului*. După câteva capitole, evenimentele legate de Ciao Gai sunt pur şi simplu abandonate. Suntem obligați să urmărim episoade pe care nu ştim în ce sens să le integrăm romanului, destine care par lipsite de o motivație epică. Fiecare din aceşti miriapozi care îşi trec, ca o ştafetă, prezentul epic pare să tindă spre o perspectivă proprie asupra celor întâmplate. Fiecare este, tot aşa, preocupat să justifice acțiunile violente ale celorlalți prin propriile sale violențe, să îşi expună propria poveste legitimându-şi simultan existența epică prin discurs, prin *vorbire*.

Oricât de fulgurantă ar fi prezența unui personaj în ansamblul romanului,

suntem prizonierii discursului şi interpretării sale. Să-l urmărim, de exemplu, pe preotul Lu Da, fost soldat. El povesteşte unui amic ce bine s-a simţit la Cian Ţin (nume care nu ne spune absolut nimic deoarece el are un sens numai în povestirea lui Lu Da şi nu şi pentru roman), grădinarul a cărui nevastă, Su Ernian, era numită şi Mâncătoarea-de-Oameni. Un altul, la fel de paradoxal, funcţionarul imperial Sun Tzian, îi furnizează informaţii lui Ciao Gai, o ucide pe infidela şi hrăpăreaţa sa amantă Po-Si, dar sfârşeşte senin prin a se simţi la fel de împăcat cu sine însuşi. Cu mare minuţie ni se relatează astfel cum că Po-Si nu îl mai voia pe Sun Tzian, scena în care Sun Tzian e refuzat, plecarea acestuia, momentul în care descoperă că a uitat o hârtie compromiţătoare, reîntoarcerea la amantă, refuzul acesteia de a-i da hârtia, şantajul, furia şi acţiunea ucigaşă. Crima e descrisă de narator din perspectiva lui Sun Tzian, cu sânge rece şi totala justificare — aproape dostoievskiană — a actului criminal, minus pocăinţa şi pedeapsa:

„- Vrea să mă omoare!

Strigătul ei deşteaptă în Sun Tzian dorinţa de a o ucide. Toată mânia adunată crescu în el năvalnic. Po-Si ţipă din nou, dar el o ţinu proptită cu mâna stângă, iar cu dreapta îi apăsă pumnalul în gât, tăindu-i beregata şi făcând să ţâşnească sângele roşu. Femeia bolborosea cuvinte gâlgâite iar Sun Tzian, temându-se că poate n-a murit încă, o tăie şi mai adânc. Capul fetei se rostogoli moale pe pernă".

Dus în faţa judecăţii, Sun Tzian reuşeşte să scape. El fuge şi un altul, absolut nevinovat, va fi închis în locul său. Mulţimea îl ajută plină de simpatie să iasă din scenă fără să aibă sentimentul că Sun Tzian trebuie să ispăşească deoarece, precizează autorul, „Sun Tzian fusese întotdeauna cel mai de treabă dintre oameni şi toată lumea îl iubea; şi cei mai mici şi cei mari şi nici un locuitor din judeţ nu s-ar fi dat în lături să-l ierte de orice"[81] .

Numeroase alte acte teribile sunt justificate de poziţia tolerantă a naratorilor în discurs şi de puternica devalorizare a preţului unei vieţi umane. Încheierile moralizatoare îi privesc de obicei pe cei ucişi, traşi pe sfoară de destin. Femeile ucigaşe sunt la rândul lor fie ucise în urma unor răzbunări fulgerătoare, fie iertate şi „înţelese". O femeie în colaborare cu amantul îşi otrăveşte bărbatul înscenând moartea naturală. U Sun, fratele mortului, îi ucide pe amândoi. Deoarece moartea nu înspăimântă pe nimeni iar scenele macabre sunt la ele acasă, acţiunea „justiţiară" a lui U Sun e aplaudată de mulţime.

După ce îi decapitează pe ucigaşi, U Sun ia cele două capete şi merge cu ele la judecată. Şi de o parte şi de alta cercetările sunt la fel de sumare. Nu ştim precis dacă U Sun are dreptate, dacă mobilurile crimei nu erau altele şi nici nu putem explica toleranţa judecătorilor pe care de altfel ucigaşul şi contează. U Sun primeşte o pedeapsă ridicolă. Simpatizat de cel ce biciuieşte, se amuză gustând complice simulacrul. U Sun pleacă apoi în surghiun întovărăşit de o escortă. La un han se pregătesc cu toţii să tragă un chef. Dar U Sun, după episodul cu fosta cumnată, e mai circumspect. Şi pe bună dreptate. După ce mănâncă plăcinte din carne de om în care descoperă sexele celor doi ucişi, nu îşi previne tovarăşii — soldaţii care îl transportau în exil. Ei beau vin otrăvit şi mor. Aceasta era de altfel şi dorinţa lui latentă. Hangiţa antropofagă, furioasă că nu l-a ucis şi pe el, cheamă

[81] Şi Nai-An, *Pe malul apei*, E.L.U., Bucureşti, 1963.

ajutoare. Dar U Sun, din perspectiva naratorului său, este un erou; pe punctul de a-i doborî pe toți, va fi oprit de blândul soț al hangiței. Acesta, aflăm din plângăcioasa sa confesiune este un nefericit care trebuie compătimit şi înțeles deoarece are o soție cu apucături rele. A certat-o de nenumărate ori dar n-a putut-o dezbăra de plăcerea de a ucide oameni. Şi ce ar putea face? În acest timp cadavrele soldaților sunt scoase din han. Cu un firesc absolut, U Sun şi bărbatul hangiței fac cunoştință. Politicos, ultimul îşi cere umil iertare; aflase de personalitatea lui U Sun. Se simte onorat.

Suntem stupefiați de *baletul morții şi al politeții*, de fraternitatea care se instalează firesc între termenii aflați în conflict. U Sun cere scuze pentru violență femeii care nu l-a putut ucide. O înțelege şi o iartă, ceea ce nu putuse face în cazul cumnatei sale; o lady Macbeth n-ar fi contrariat aici pe nimeni:

„U Sun spuse:

- Chiar adineaori te-am făcut de ocară, deşi eşti soția fratelui meu. Te rog să nu-mi iei acest lucru în nume de rău.

Atunci femeia îi răspunse:

- Măcar că am ochi în cap, n-am fost în stare să recunosc un om de treabă. Trag nădejde că fratele mai mare al stăpânului meu se va îndura să mă ierte. [...]

.....

U Sun întrebă din nou:

- Care este alesul nume de familie şi mărețul nume al vostru ca soț şi soție?" etc.

În această lume oricine pretinde că a fost lezat are dreptul să pună mâna pe armă şi să-şi facă personal dreptate. Instituțiile justițiare joacă un rol minor. Acestea sunt puse de obicei în situația de a sancționa fie vinovați absenți, de a simula — intimidate de ideea că pot cădea sub incidența răzbunării — pedeapsa sau de a reabilita pe cei nedreptățiți, post-mortem. Elogiul acțiunii şi al vitalității arhaice e ca atare nedisimulat, parcă din frondă față de rigoarea morală confuciană. Paradoxurile se nasc dintr-o politețe nivelatoare. Învățații colaborează cu violența, iar vrăjitoria, la mare cinste, devine o armă de luptă. Salturile temporale nu sunt justificate epic de nimic. Spațiul epic este şi el de o discontinuitate halucinantă; unii se angajează să răzbată mai multe sute sau mii de kilometri cu mijloace precare; alții, aflați în comunități învecinate, nu comunică deloc, iar veştile ce parvin dintr-o parte şi alta intră aproape în sfera legendarului. *Ipocrizia trebuie şi ea interpretată ca o competiție a spiritului şi a inteligenței*. Pentru a o reliefa autorul recurge la gradarea emoției fără afecte (fără participarea sa afectivă). Fapta unei crime nu este pentru el decât un element al narațiunii nepregătit emoțional, anunțat brusc şi apoi abandonat în favoarea unui dialog sau comentariu politicos. Ideea de destin şi a funcțiunii implacabile a spiritului justițiar nu există.

Multiplele focare narative conferă un caracter subliniat conjunctural ansamblului epic-narativ. Pentru noi devine în final dificil să deosebim din masa evenimentelor ce este oportun sau inoportun, cu atât mai mult cu cât tehnicile rezumării şi expunerii dramatizate acționează după legi pentru noi greu de înțeles. Esențială este textura evocatoare a întregului.

Timpul practic nu există, sau poate, mai exact spus, sentimentul timpului este absent în chip organic epicii chineze tradiționale. Arhitectura epică de tip

vedic şi mediteraneean sau greco-latin materializează, în imaginea artistică, timpul în spaţiu. Limbajul însuşi transferă semnificaţiile spaţiale în relaţii temporale. În aceste texte timpul este reflectat în limbaj, ceea ce nu este cazul când vorbim de o ideogramă-cuvânt sau de fraza chineză care am văzut pe ce principii este croită.

Urmarea va fi că ceea ce este static, spaţial prin descriere rămâne în epica chineză static, neantrenat într-o serie temporală a evenimentelor narative. Naraţiunea dinamică a arhitecturilor epice mediteraneene şi vedice care transferă relaţiile spaţiale în relaţii temporale nu are în epica chineză tradiţională vreun echivalent, în afara ecourilor epice ale poeticii hinduse. Dinamicitatea epică e asigurată în romanul chinez de modulaţia semnului şi, după cum vom vedea, de către homofonia semantică a textului. Epicul lucrează cu spaţiu şi sens supraetajat şi nu cu spaţiu şi timp. El este *materializarea sensului în spaţiu*.

Evenimentele importante pot fi expediate de aceea în romanul chinez în câteva rânduri. Un grup de personaje poate fi redus repede la neant pentru a se face un salt rapid pe o prezenţă abia semnalată până atunci ale cărei acţiuni, pe o felie de existenţă, încep să fie decelate cu o minuţie microscopică, sub paralizia inexplicabilă a instinctului logic al rezumării. Acest balans epic este mânuit cu o virtuozitate extraordinară de U Ţing-Zî peste aproximativ cinci secole.

Povestea celor trei regate

Datează din perioada timpurie sau medie a dinastiei Min sau Ming (1368-1644) şi este istoria căderii dinastiei Han, ca şi a ruperii imperiului în trei regate la începutul secolului III e.n. Dinastia Ming abia ieşită de sub dominaţia mongolă, privea la dinastia Han ca la o epocă de aur. Dinastia Han se remarcase printr-o birocraţie puternic structurată şi o organizare omogenă în toate teritoriile imperiale.

Povestea celor trei regate este probabil romanul istoric şi romanul în general cel mai cunoscut în China, într-un fel o scriere mitologizată despre o perioadă mitologică a imperiului. Din punctul de vedere al compoziţiei, aceasta este identică cu cea descrisă în *Pe malul apei*.

Romanul se referă pe larg la politica culturală tradiţională a Chinei, străduania ei de a găsi o formă politică personală, unde toate straturile sociale să fie reprezentate, de la regi la ţărani şi plebei. Puterea, diplomaţia, războaiele plănuite şi conduse, modul în care China priveşte războiul, puterea şi diplomaţia sunt emblematice.

Romanul acoperă o perioadă istorică de o sută şi ceva de ani, de la anul 168 la 280, când imperiul s-a divizat în regatele Wei, Wu, şi Shu, şi până la reunificarea lor sub o nouă casă imperială, Jin. Acţiunea se ocupă de criza imperiului Han după patru sute de ani de domnie, venirea la putere a familiei Cao care înlocuieşte familia Liu, apoi ruperea în cele trei regate sau trei dinastii, apariţia pe scena politcă a familiei Jin şi reunificarea.

Romanul a fost scris la douăsprezece secole de la întâmplările narate. Cea mai veche ediţie tipărită este din 1522, dar se presupun alte versiuni mult mai

timpurii[82]. Lua Guanzhong este considerat drept autor al romanului în ediția din 1522, dar paternitatea lui este discutabilă avându-se în vedere ediții de dinaintea existenței lui reale. Vezi o discuție minuțioasă pe această temă în Postafața ediției citate (pp.937-979). La mijlocul anilor 1660 Mao Zonggang a fost editorul unei alte ediții, diferită de ediția lui Luo Guanzhong. Versiunea lui Mao a fost folosită de traducerile europene.

Considerat un roman al puterii, virtuții, restaurării unității unui popor divizat, sau o poveste tragică a războaielor civile, este de fapt în prim plan istoria conflictului dintre Liu Bei (Xuande) şi Cao Cao (Mengde). Ultimul, aparținând unei familii puternice, este un lider napoleonic care își avansează oamenii după capacitate şi nu după familia cărei îi aparțin. Cao este un om rece şi izolat. În roman râde sau surâde. Spre deosebire de el, Liu Xuande nu are în spate o familie puternică, deşi se înrudeşte de departe cu familia imperială. Pare un om umil, devotat mamei sale, cu virtuți mai puternice decât talentele personale, îi place să se înconjoare de oameni onorabili şi capabili, şi apare rar singur. În roman, se lamentează constant.

Acțiunea îi prezintă la început pe cei doi pe câmpul de luptă alături de Împăratul Ling, angajați să reprime răscoala populară a Basmalele Galbene. La scurt timp, încep decesele imperiale, bătăliile pentru tron, unde Cao şi Liu se amestecă intermitent, pentru a deveni rivali declarați. Lupta de curte dintre cei doi ia treptat proporțiile unui conflict imperial de o magnitudine inimaginabilă ce culminează în bătălia de la Prăpastia Roşie (capitolele 38-50) care consfințeşte divizarea imperiului. Cao stabileşte dinastia Wei în Nord, o dinastie care se revendică dela familia Cao. Cei doi rivali devin într-o ambivalență pentru noi greu de înțeles, nu doar aliații împăratului Han, ci chiar potențiali împărați şi uzurpatori. Cao distruge sistematic pe toți cei care ar fi putut urca pe tron pe linia oficială a dinastiei Han. Nu se dă înlături de la crimă. Aceste acțiuni îl fac, paradoxal mai puternic pe Liu care aşteaptă răbdător o nouă generație pentru a intra în scenă în mod legitim.

Ca să îşi fundamenteze ligitimitatea, Liu îşi dovedeşte genealogia ilustră care se mai legitimizează şi prin vituțile lui reale. Mitologia, filosofia, Paradisul sunt aduse în scenă. Încă din anul 1000 î.e.n. China legitimiza schimbarea unei dinastii cu alta prin conceptele de virtute şi de mandat (delegare) care putea fi venită din Paradis, şi care erau operante în timpuri de tranziție. Corupția casei imperiale, tensiunea dintre personajele centrale, ca şi dintre loialitate şi onoare, va duce acțiunea spre deznodământul tragic.

Două sunt căile oferite dinastiei Han: abdicarea ultimului împărat în favorea lui Cao Pi şi restaurarea prin Xuande şi fiul acestuia, Shan. În istoria adevărată, a fost Cao care a învins. În roman, este Xuande.

Comentariul lui Mao Zonggang la ediția lui de la 1660 identifică şase mari segmente narative, adevărata ramă a romanului. Ca personaje dominante el alege pe Kongming, Prințul Guan şi Cao Cao – primul ministru, generalul, şi

[82] *Three Kingdoms. A Historical Novel. Complete and Unabridged. Part One and part Two.* Attributed to Luo Guanzhong. Translated from the Chinese with Afterword and Notes by Moss Roberts and with foreword by John S. Service. University of California Press/Foreign Languages Press, 2004. 1096 pages. Postfața discută pe larg paternitatea romanului şi a manuscriselor păstrate.

machiavelicul erou amoral. Acțiunea, paralele contrastante, compoziția pe scene mici sunt discutate de Mao. El caută cauzalitatea acțiunilor, o normă confucianistă de gândire. Mao discută continuitatea şi discontinuitatea narativă, descrierea, portretistica, etc.

Întâmplări din Lumea Cărturarilor

Romanul lui Wu Ching-Tzu sau transliterat în româneşte şi U Țing-Zî a fost scris în jurul lui 1750 şi publicat câteva decenii mai târziu. Exegeza l-a considerat la fel de faimos şi valoros ca *Visul din Pavilionul Rosu, Povestea celor Trei Regate, Pe Malul Apei, Călătorie spre Soare-Apune,* şi *Lotusul de Aur (Chin P'ing Mei*). Romanul este practic un produs al dinastiei Ch'ing (1644-1911), dar care se înscrie în trena celebrele lucrari ale dinastiei Ming (1364-1644)[83]. Romanul acestei perioade a înflorit din tradiția istoriografică şi povestirea populară, primele romane ca *Romanul celor Trei Regate* şi *Pe Malul Apei* fiind romane istorice şi de dragoste.

Întâmplări din Lumea Cărturarilor este o satiră ancorată în realitatea epocii romancierului, în pofida didacticismului confucianist budist, taoist. Romanul este revoluționar pentru că nu se revendică istoriei ci invenției, ficțiunii. Pasajele descriptive sunt aici integrate organic narativului. Este prima satiră realistă care se desparte de credințele religioase populare având în centru o morală individuală. Personajul central al romanului împrumută numeroase date de la autorul sau. Romanul mai este faimos nu doar pentru portretizarea savanților, cărturarilor, pseudo-cărturarilor dar şi pentru galeria de oameni obişnuiți trăind o viață obişnuită. Deşi un roman intelectual, azi este mai mult citit ca o comedie de moravuri pentru extraordinara prezentare a lumii autorului, drept o satiră demnă de producția romanescă a contemporanilor Fielding şi Smollett din secolul al optsprezecelea al Angliei.

Comprimarea şi dilatarea acțiunii, întovărăşită de tehnica modulării, conferă romanului *Întâmplări din lumea cărturarilor* o rară dinamicitate reieşită din intersectarea contrastantă a viziunii celui ce narează şi a naratorilor săi dramatizați. Lentila viziunii epice se dilată, se comprimă, apoi se schimbă ca tonalitate sentimentală, după personaj, odată cu aceasta modificându-se limbajul, concepțiile, expresivitatea, gradul de înțelegere şi de compasiune. Aceasta din urmă are un rol important deoarece, mai toate personajele fiind intelectuali rataţi, se solicită lectorului în mod constant printr-o *retorică specifică a eşecului* o anumită doză de dispreț sau participarea caldă, îngăduitoare.

Focarele multiple de conştiință sparg viziunea lumii în mii de bucățele. Ca în cioburile unei oglinzi sfărâmate, vom găsi totuşi în fiecare reflectat soarele sau o rază de soare. Şi aici, important este întregul, acel sentiment final de neexprimat, reieşit din suprapunerea sutelor de reflectări ale vieții. El poate fi sinonim cu ambiția deşartă, cu succesul trist în singurătatea golaşă a culmilor, cu ratarea voluntară a socialului pentru păstrarea sensului viu al vieții, cu irosirea zadarnică

[83] *The Scholars* by Wu Ching-Tzu. Translated by Yang Hsien-yi and Gladys Yang with a Foreword by C.T. Hsia, Columbia University Press, 1992.

în formele goale ale unei spiritualităţii secătuite şi probabil cu toate acestea trăite laolaltă. Arhitecturile epice chineze funcţionează de altfel într-o simultaneitate muzicală a tehnicilor, procedeelor şi sensurilor, simultaneitate ce decurge firesc chiar din substratul lor lingvistic.

Deşi acţiunea romanului este localizată la sfârşitul dinastiei Yuan (1271-1368), exegeza a considerat această localizare un subterfugiu simbolic deoarece moravurile şi societatea evocate par mai degrabă contemporane cu autorul. *Întâmplări din lumea cărturarilor* este un roman al inteligenţelor obsedate de *faima literară*, considerată supremul rang în ierarhiile acestei lumi. Pentru obţinerea ei solicitanţii erau obligaţi să treacă printr-un şir istovitor de examene ce puteau ţine în unele situaţii o viaţă întreagă. Câteodată cei ce obţineau un asemenea rang erau fie prea bătrâni pentru a mai exercita o funcţie publică, fie pur şi simplu nebuni după decenii de tracasare. Literatura constituia cu alte cuvinte unicul mod de afirmare, loc deţinut în occidentul european de biserică, armată, justiţie sau comerţ.

În locul penitenţei religioase între zidurile unei mănăstiri, al turnirului, al afacerii, în societatea chineză trona examenul. Pentru a-l trece era nevoie de erudiţie, de aptitudinea imitaţiei şi a improvizării pe teme date şi în forme fixe. Eseul *pa ku* (bagua) a constituit timp de secole o teroare pentru minţile inteligente constrânse la reprimarea inventivităţii. Cei care nu voiau să plătească acest tribut erau împinşi la marginea societăţii. A compune într-un stil personal echivala cu situaţia de paria.

Pentru a reliefa aberaţiile excesivei instituţionalizări a literaturii, romanul lui U Ţing-Zî debutează cu un capitol pe care îl putem socoti o formă de parabolă moştenită din microromanul *fu*. Aici este vorba de un oarecare Uang Mien, copil sărman, care descoperă singur arta, secretul ei şi gustul libertăţii. La 10 ani el citeşte lacom în timp ce duce bivolul la păscut; este nevoit să muncească pentru a-şi întreţine mama. Într-o zi, pe câmp, are revelaţia frumosului şi a talentului său de a picta. Deşteptarea artistului în Uang Mien este tulburătoare: „Într-o zi de Huang Mei, pe o mare zăpuşeală, el s-a aşezat pe iarbă, sfârşit de oboseală. Nebănuit de repede, pe cer s-au strâns nori groşi şi s-a pornit o ploaie torenţială. Apoi norii aceia groşi scămoşaţi cu alb lânos s-au împrăştiat, descoperind soarele strălucitor care a inundat totul într-o lumină stacojie. Munţii de dincolo de lac se coloraseră în albastru, verde şi violet. Copacii, proaspăt spălaţi de ploaie, erau de un verde intens. Stropii de cristal se prelingeau de pe cei câţiva boboci de lotus, de pe lac, în timp ce mărgele de apă se rostogolesc de-a lungul frunzelor.

În antichitate se spunea că ‘omul se integrează peisajului’, gândea Uang Mien. Cât este de adevărat! Ce păcat că nu se află un pictor aici să deseneze aceste câteva fire de lotus! Apoi şi-a zis: ‘Nu există nimic pe pământ care să nu poată fi stăpânit de om. Eu de ce n-aş putea picta?’”[84].

Artistul Uang Mien, pictor vestit, începe să fie invitat şi poftit de mari dregători. Refuză însă orice oficialitate. Pentru a-şi păstra independenţa artistică şi libertatea fuge în munţi unde se sihăstreşte pentru totdeauna. Ulterior, ceea ce va fi narat în imensul roman al lui U Ţing-Zî apare o uriaşă amendare a modelului iniţial. Autorul, el însuşi nerealizat pentru epoca sa deoarece nu a putut trece

[84] U Ţing-Zî, *Întâmplări din lumea cărturarilor*, op. cit.

niciodată de prima probă a examenelor care i-ar fi conferit doar titlul de licențiat, veştejeşte examenele oficializate de dinastia Song şi acceptate încă de la 606 de predecesori, examene care făceau ravagii în timpul în care el trăieşte.

Romanul excelază în veritabile episoade gangstereşti ce relatează cu ironie escrocheria în floare a examenelor (persoane travestite se substituie la teză candidaților), pagini unde se descriu pe larg ceremoniile sofisticate ale examenelor din Nankin (Nanjing), lipsa de umanitate a acestor examene care durau uneori zile şi nopți. Autorul sesizează pretutindeni instalarea aberației. Observația socială funcționează desăvârşit, traversată uneori de o undă de melancolie. Episoade fantastice (un cetățean primeşte în vis o citație din cealaltă lume) există alături de acelea unde în spatele magiei şi fantasticului se dezvăluie falsul. Ignoranții pot fi traşi pe sfoară de şarlatani ce pretind că transformă, prin mijloace alchimice, cărbunele în argint.

Extraordinară rămâne, după lectură, mişcarea masei enorme de personaje prinse în cleştele dorinței de realizare şi realitatea mizeră. Căci sărăcia e îndeobşte tovarăşa visurilor mărețe. Toți fiind intelectuali, filosofi, eseişti, poeți, critici, profesori, redactori, academicieni, studenți, aspiranți la intelectualitate — nu acceptă să muncească decât în sfera realizării lor intelectuale. În general fără spirit practic, se dedau unui gen de cerşetorie nobilă. Toată această masă meditativă dar păstrătoare a culturii e întreținută prin subvenții de stat, slujbe onorifice, donații. Respectul pentru literatură nu poate fi egalat parțial decât de respectul pentru natură şi amor, ultimul motivat de poligamia în floare.

Cu toate acestea sunt cazuri când supremația bărbatului cedează înaintea feminității tangente cu Spiritul suveran al culturii, adorat de altfel ca atare în temple. O soție hiperinstruită îşi poate eclipsa şi teroriza bărbatul incapabil să treacă examenele succesive. Pentru a-şi compensa dotarea ce nu se poate afirma în plan social, ea îşi va dopa literalmente odrasla cu literatură. O alta, Şen Ramură de Jad, deşi fuge de la bărbatul căruia tatăl ei, intelectual rasat, dar de o sărăcie cumplită, o vânduse drept concubină, impresionează pe judecătorii puşi în alertă de soțul reclamant deoarece compune în chip deosebit versuri. Fiind deci intelectuală, legile nu o pot atinge. Este respectată şi eliberată cu toată considerația. Un intelectual este prin urmare mai mult decât un om, legile iau, în ceea ce-l priveşte, o altă întorsătură; dacă a săvârşit un delict, toți sar să-l salveze; dacă este sărac, orice bogat se va simți onorat să-l ajute; operele sale, proaste sau rele, sunt sacre.

În roman există o uluitoare proliferare a manuscriselor. Orice desagă, buzunar, bagaj de intelectual din sutele pe care îi întâlnim, conține unul. Mânuirea lor umple de stupoare dar şi de încântare. Care lume şi-a mai întemeiat o societate pe respectul idolatru al produselor ei intelectuale şi artistice? În ce societate artistul şi gânditorul au fost ținta respectului public şi unde s-a mai întâmplat ca opera sa să circule în copii manuscrise dintr-o sete formidabilă de cultură? Ceea ce satirizează U Țing-Zî apare ca un aspect totuşi minor față de esența pe care o suprinde: autoritatea de fapt şi de drept în societate a celui dotat de la natură. Un potent incult nu valorează nici cât o ceapă degerată; un zdrențăros poet sau filosof va fi onorat public.

Şi aici nu există secret şi nici bariere când este vorba de evenimente ce intră în sfera culturii. Romanul se remarcă prin *finețea cu care este urmărită*

circulația ideilor şi plasticitatea punerii lor în scenă. Fiecare intelectual simte că este de datoria lui să comenteze şi să elogieze manuscrisele altora. Rafinate discuții estetice pun sub semnul întrebării probleme de critică şi teorie literară. Totul se desfăşoară sub semnul unei *evaluări* sau interpretări permanente. Tradiția ilimitată absoarbe prezentul şi e mistuită totodată de acesta. Tensiunile create în disputa erudiților şi talentaților, între adepții examenelor şi aceia care le consideră o aberație creează una dintre pistele importante ale romanului. Reuniunile cărturăreşti apar adeseori, din punctul nostru de vedere european, drept scene tragicomice şi din pricina politeții excesive, a ipocriziei fără limite sau, nu de puține ori, a unei cruzimi cu totul străine spiritului nostru.

Este vorba de acea cruzime reieşită dintr-o crasă indiferență, cinism al detaşării de semeni în ciuda unei inițiale comuniuni de spirit sau interese.

O scenă, una dintre foarte multele ale romanului, poate fi sugestivă. La academicianul Cao se desfăşoară într-o după-amiază o asemenea reuniune intelectuală. Alături de gazdă participă cenzorul Şî, Wu Şu, secretarul Cin, Wan (ce se prezintă secretar al Cancelariei Imperiale) şi Ci Heng-şan. Ei vorbesc despre Ma Ciu-şang, un personaj întâlnit pe la începutul romanului, eseist, autor de ediții critice, de o inteligență medie dar prezentat acum drept o personalitate controversată. Ma Ciu-şang, care nu ne tulburase prea tare prin persoana sa, a trecut deja printr-un proces de sacralizare. Discuția se învârteşte în jurul ideii că tradiția merită venerată, că noul este inferior (vezi Ma Ciu-şang), că examenele sunt singurul mod de testare a capacităților intelectuale.

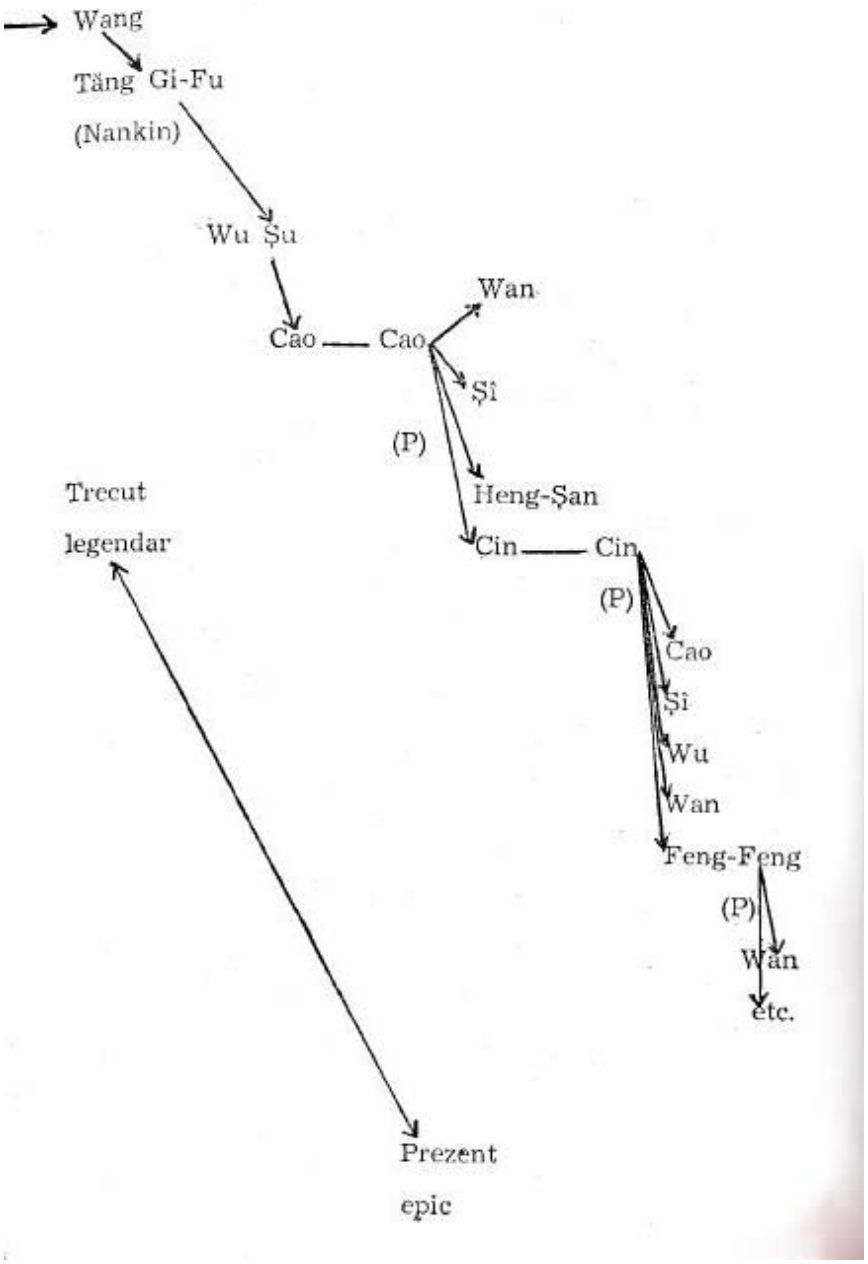
Există, între cei prezenți, şi unii, ca Wan, care susțin însă contrariul. După ce acordă cea mai mare atenție acestei scene, naratorul îşi concentrează rapid atenția asupra lui Cin. La acesta se va continua întrunirea spiritelor alese, modele ale eticii confucianiste. La Cin se reîntâlnesc deci academicianul Cao, Şî, Wu, Wan. Discuțiile din biblioteca cu aspect de paradis al spiritului, pentru Wan, sunt urmate de o masă copioasă şi un spectacol de teatru. Între cei prezenți apare acum şi Feng al Patrulea, figură stranie de cărturar, soldat şi spirit justițiar laolaltă. Invitații petrec savurând actele bine alese ale spectacolului. Fiecare trupă trebuia să-şi însuşească un repertoriu consacrat de piese; actorii, la orice reprezentație, erau datori să execute pe loc ceea ce dorea auditoriul.

Oaspeții lui Cin fac, prin alegerile lor, dovada — după cum lasă autorul să se înțeleagă — unui gust desăvârşit. În această atmosferă estetizantă năvăleşte un grup de soldați înarmați. Cei prezenți cred că este un episod-surpriză al spectacolului şi gustă emoționați clipa. Dar nu. Soldații îl arestează fără prea multe vorbe pe Wan. Invitații nu sunt totuşi tulburați. Se porunceşte ca spectacolul să continue. Numai Feng al Patrulea reacționează şi pleacă să cerceteze cazul Wan în timp ce companionii lui petrec mai departe.

Autorul îl însoțeşte de aici înainte pe Feng, etalând în narațiune eforturile acestuia — încununate în cele din urmă de succes — de a face dintr-un impostor, arestat pentru că se dă drept secretar al Cancelariei Imperiale, chiar un secretar imperial. Feng face uz de viclenie, forță, plastografie şi şantaj cu o seninătate totală. Ideea este că Wan este un tânăr talentat care merită un titlu cumpărat de incapabilul secretar Cin. Dar neavând bani să recurgă la o escrocherie — deoarece şi sistemul de examene era corupt — orice altă cale de acces devine în acest sens pentru Wan legitimă.

În descrierea acestor două grupuri de personaje s-a putut observa ceea ce este esențial pentru construcția roamnului. Modulația semnului articulează în chip logic episoadele ce par altminteri fără noimă. Toate se leagă, ca inelele unui lanț, unele de altele[85]. Mergând pe firul verigii principale, înainte sau înapoi, aparent derutați de ramificațiile în evantai prezente la aproape orice pas, vom găsi totuşi acel fir conducător care „coboară" parcă în prezent odată cu fiece nou episod. Ceea ce a fost înainte prezent şi a devenit trecut prin saltul pe alt grup de personaje se înscrie, în chiar prezentul acțiunii romaneşti, în ideea de tradiție. Nu există ideea de viitor ci de prezent încorporat trecutului. Viitorul este un prezent pe cale de a deveni şi el trecut. Episodul discutat poate fi schematizat astfel prin relațiile dintre personaje şi atenția acordată în narațiune unui personaj cvasicentral (P). Conform principiului inducției penetrante acesta, pentru a se defini, nu are nevoie, în plan epic, decât de un mănunchi foarte restrâns de fapte semnificative ca în schema următoare.

[85] Liu Wu-chi, *An Introduction to Chinese Literature*, Indiana University Press, 1966. Vezi capitolul *Great Novels by Obscure Writers* (p. 228 ş.u.)Vorbind de pildă despre *Întâmplări din Lumea cărturarilor* de Wu Ching-tzu (1701 – 1754), considerat un reprezentant al inteligheției chineze a timpului, afirmă că romanul are o structura slabă; Liu Wu-chi se referă la lipsa de legătură dintre capitole, episoade, maniera neânchegată etc. Ceea ce este nerelevant pentru spațiul cultural din care acesta provine, deoarece romanul în discuție este consistent cu o arhitectură epică specific chineză.



Momentele Cao, Cin, Feng consemnează salturi narative pe alte grupuri de personaje, ceea ce este sinonim cu acțiunea, deci cu înaintarea în prezentul epic al romanului. Altminteri, situarea temporală ar fi cu totul confuză, iar intriga netensionată. Anii, anotimpurile, zilele nu contează. Singura care are importanță este epoca. În mutarea acțiunii de pe un „evantai" pe altul se schimbă personajul, naratorii şi nu decorul. Într-un sens, modul de schimbare a naratorilor şi a focarelor epice aduce cu procedeul naratorilor flotanți folosiți de romanul modern.

În romanul lui U Ţing-Zî tronează sublim şi proteic personalitatea Nankinului şi a împrejurimilor sale. Balansul pe de altă parte, dintre rezumarea agresivă şi descrierea excesivă (poate impropriu spus descriere deoarece aici este vorba de etaje succesive de sensuri simultane, de veritabile „pagode" de sensuri), mişcare pulsatilă de o precizie remarcabilă, devine complementar mişcării succesive de focare epice. Un reflector oarecare de pe un anumit „evantai" al acţiunii (Cin sau Feng) poate acapara ulterior cu viziunea sa narațiunea. Un episod pe care îl considerăm esențial (Cao sau Cin) se poate dovedi, din perspectiva lui Feng şi a cazului Wan, un simplu episod pregătitor.

Paralel cu scralizarea unor prezențe se produce totodată şi un proces de banalizare sau deteriorare, de amendare a vizunilor anterioare. Naratorul impersonal nu ne oferă în afară de dorința sa de a-i da „voce" unui personaj, nici un alt indiciu pentru a ne putea descurca în masa enormă a romanului. Suntem adesea derutați deoarece „saltul" epic mai trădează plictiseală pentru ceea ce a fost deja scris, ca şi nerăbdarea de a ataca un subiect nou.

Un important nucleu al romanului doreşte să sugereze *modul de transmitere a tradiției* şi procesul de formare a personalității. Pentru a-l ilustra mă voi limita să descriu o secvență din enormul lanț al acestui proces epic. Astfel, un oarecare Cin Sien-fu, legat de alți naratori precedenți şi prezenți, se însoară cu fiica extrem de instruită a Redactorului Lu care suferă pentru suficiența soțului ei. Cin Sien-fu are prieteni originali, poeți şi cărturari rataţi care refuză cultura oficială (Lou, Yang, Gi-quing, Ciuan U-iung). El se întâlneşte la librăria „Marea Culturii" cu redactorul de eseuri Ma Ciung-şang care este pentru eliminarea stilului poematic din proza şi critica literară.

Ultimul îl salvează pe primul dintr-o groaznică încurcătură cu o concubină. Ma Ciung-şang pleacă apoi la Hangeou la librăria „Vastitatea Culturii". Aici este pe punctul de a fi escrocat de pretinsul alchimist Kan-Sien, dar norocul este că acesta între timp moare. Plimbându-se prin Hangeou îl întâlneşte pe tânărul Kuang Geao-jen, cerşetor-ghicitor. Intuind în acesta o puternică vocație literară, Ma îl ajută dezinteresat.

Kuang pleacă la Hangeou, unde reuşeşte la examene. Se reîntoarce la Hangeou. Intră în relații cu Ţing şi un grup de escroci condus de Pan. Se însoară cu fiica învățatului Geng. Pleacă la Pekin (Beijing), e numit într-un post înalt şi aici se însoară cu fiica unui ministru deşi mai are o soție. Devine un critic celebru. Pe o corabie călătoreşte cu alți învățați cărora le mărturiseşte că e deja sanctificat ca intelectual: cei ce îl pomenesc în templele culturii ard tămâie pentru Kuang.

Printre cei prezenți pe corabia cu care călătoreşte Kuang se află şi poetul Niu-Pu-yi. Acestuia i se vor fura manuscrisele după moarte de către un tânăr dornic de glorie care şi le va însuşi răpindu-i fără scrupule şi numele. Saltul de pe destinul realizat al lui Kuang pe cel tragic al lui Niu-Pu-yi are loc cu un firesc paralizant, fără nici o pregătire prealabilă. Substituirea naratorilor este atât de rapidă încât rămânem buimăciți când ne dăm seama că de mult nu mai vedem lumea prin mijlocirea lui Kuang: „Au discutat astfel câteva zile până au ajuns la Yangeou unde Făng şi Kuang au luat o corabie Huai An spre Ferma Familiei Wang, apoi au debarcat continuând drumul spre capitală pe uscat. Niu-Pu-yi a rămas să călătorească singur cu corabia până dincolo de Nankin la U Hu, unde a tras la un mic templu numit Templul Roua Dulce de la Podul Plutitor. Templul

avea trei camere în față, cea din centru adăpostind un altar pentru Buda Vajrapani. Camera de pe stânga în care erau depozitate lemne de foc şi paie era încuiată, pe când camera din dreapta dădea spre o curte mare..." etc. Kuang dispare din roman. Cu o seninătate de amnezic, naratorul îl abandonează complet. Odată cu Niu-Pu-yi se dezvoltă însă un alt „evantai" epic.

Descrierea minuțioasă până la exces apărută după pasaje epice rezumative este semnalul prin care un personaj oarecare parvine la condiția de narator. Urmărirea personajului în cadru apare asemănătoare ca procedeu cu aceea a decupajului cinematografic. Cărturarul Wang yu-huei, de pildă, prin modul său de viață, model al eticii confucianiste care poate duce la aberație, o încurajează pe fiica sa în dorința de a se sinucide, deoarece aceasta, rămasă văduvă, are şansa de a fi astfel eroizată; după ceremonia funebră el pleacă în căutarea unui prieten care „îi aprecia scrisul".

Atenția narațiunii se focalizează asupra lui Wang. Îl însoțim în peisaje încântătoare sau triste în periplul său melancolic. Ochiul celui care narează pare o ventuză lipită de o felie de viață. Contopit, obligat să intre în cadru, lectorul se declară învins. Se abandonează atmosferei insinuante, otrăvite de tristețe: „Mai târziu pe una din bărci — Wang, n.n. — a zărit o fată îmbrăcată în alb care aducea cu propria-i fiică. Inima i-a tresărit şi lacrimi fierbinți i s-au rostogolit pe obraji. Până la urmă şi-a înfrânt durerea şi a ieşit din ceainărie, continuând drumul spre Colina Tigrului. În drum, a trecut prin fața tarabelor cu brânză de soia, rogojini, jucării şi flori din toate sezoanele; toate erau asaltate de cumpărători. Erau şi restaurante şi localuri care ofereau toate soiurile de dulciuri. Bătrânul Wang nu era prea obişnuit să meargă la drum lung şi a încetinit mersul, ajungând cu greu la poalele Colinei. Urcând câteva trepte şi căutând spre versantul opus, s-a îndreptat spre 'Cei o mie de oameni de piatră'. Plăcuțe indicatoare invitau excursioniştii să-şi tragă răsuflarea în ceainării. Wang yu-huei a mai băut o ceaşcă cu ceai, putând admira peisajul măreț din jur. Cerul era însă înnourat, fiind semne că o să plouă. Fără să mai piardă timpul, el s-a ridicat şi a intrat în templu.

La întoarcere, pe la jumătatea drumului, bătrânul Wang s-a simțit înfometat şi a intrat într-un local oarecare să ia o plăcintă cu carne. A plătit şase cien şi a ieşit. Când a ajuns înapoi la han se înserase şi şi-a luat bagajele pe bac. Din fericire ploua mărunt, iar bacul n-a fost împiedicat să meargă. Pe Muntele Tăng Uei, bătrânul Wang s-a dus direct la prietenul său. Casa prietenului său era pitică, cu sălcii plângătoare în fața intrării"etc.

Ca în toate romanele chineze, poemul de sine stătător este bine reprezentat. Alegorie, parabolă, chintesență a ideilor epice — poemul apare în aproape toate scenele importante ale romanului fie pentru a crea o anume atmosferă, fie pentru a face şi mai elocvent prestigiul literar al eroilor. Au loc concursuri de poezie între prieteni şi se comentează constant cu patos poezia. Nu poate fi de altfel conceput în epica chineză un personaj important incapabil să-şi toarne gândurile în forme lirice, atâta vreme cât talentul literar — în special meşteşugul liric — este acela care îi aureolează explicit spiritualitatea.

Întâmplări din lumea cărturarilor debutează de altfel cu un poem ce poartă filosofia despre viață şi cultură a autorului său; aluzia la extincția în acvatic este una dintre cele mai iubite teme ale poeziei chineze deoarece ea condensează temele trecerii glorioase şi ale deşertăciunii:

„Fiecare om îşi află în viaţă un drum
De-i general, ministru, nemuritor sau afânt,
E printre cei umili, la început, oricum.
Zori scăpătaţi în amurg dinastiile sunt,
Copacii domniei de ieri, frânţi, cad sub vânt
Bogăţie şi faimă pier fără o urmă,
Dar te zbaţi să le ai şi te stingi pe pământ,
Într-o glorie-n pantă, care viaţa îţi curmă.
Soarbe pahar după pahar şi umblă doar beat,
Ca veşteda floare pe ape, greu de aflat".

Romanul de influenţă hindusă

Faţă de romanul tradiţional conceput într-o construcţie în evantai, romanul de influenţă hindusă aduce o importantă schimbare de optică. Poetica vedică operează schimbări deloc neglijabile. Naraţiunea se concentrează în jurul unui personaj sau al unui grup stabil de personaje. Accentul se deplasează dinspre cadru spre personalitatea umană. Odată cu această centralizare a viziunii epice, străină altminteri gândirii discontinue a artistului chinez, pătrunde o altă mentalitate — aceea eroică — ca şi un alt mod narativ de a exprima epic temporalitatea şi psihologia.

Împrumuturile din romanul vedic şi influenţe ale retoricii romanului iranian apar astfel ca determinante într-un text celebru cum este acela al lui U Ceng-en. Odată cu romanul acestuia, *Călătorie spre soare-apune*, mai trebuie pusă în relief şi o altă particularitate a epicii chineze care a favorizat pătrunderea imaginarului vedic.

Spre deosebire de epica preocupată să prezinte ficţiunea drept realitate verosimilă printr-o diversitate formidabilă de procedee retorice, epica chineză, prin puternica ei sursă speculativă, îşi ia de obicei ca punct de plecare un fenomen real pe care îl topeşte în fantastic invers ca în poetica vedică dar folosind în chip fundamental, până la un punct, mijloace asemănătoare. Fantasticul îşi află aici o raţiune de existenţă. Intuiţia artistică şi talentul la care se adaugă mijloacele narative s-au specializat astfel în irealizarea evenimentului istoric, colectiv, intim.

Epica chineză de influenţă hindusă (budistă) — produs artistic specific chinez deoarece adaptează budismul şi poetica vedică în general la structura sa mentală şi artistică — nu face la urma urmei în alt plan decât să continue, cu alte mijloace, naraţiunea tradiţională a fantasticului daoist care trece în incert şi ambiguu, prin mai mulţi naratori, orice fenomen cu un substrat real. În cartea lui U Ceng-en pretextul epic real datat istoriceşte se abureşte pe măsura derulării romanului. Figură prestigioasă a culturii chineze, preotul, filosoful şi călătorul Siuan Tsang (Xuan Qiang) din secolul al VII-lea,autor al unei cărţi de ştiinţă, *Însemnări despre ţările apusului*, creşte în roman ca un personaj de parodie fantastică. Siuan Tsang alias Tripitaka (poreclit astfel de la cele trei coşuri cu sutre budiste pe care le va aduce din India) afârşeşte prin a fi imaginea ironică a budismului însuşi.

Călătorie spre soare-apune

Acest roman a trecut şi el prin diferite faze orale şi scrise. Autorul U Ceng-en sau Wu Chen-en (1500-1582) a fost un învăţat din regiunea Yangtze. Chinezii au interpretat romanul drept un tratat alegoric despre cele trei şcoli religioase şi filosofice chineze, confucianism, taoism, budism, ca pe o satiră a birocraţiei chineze şi o alegorie depre salvarea budistă[86].

Romanul lui U Ceng-en iradiază o puternică ambiguitate: el poate fi citit fie din perspectiva Maimuţei expansive, nesupuse, exuberante, fie din perspectiva timoratului Tripitaka. Lectorul îşi poate exprima, parcurgând romanul, ipoteza de lectură cu atât mai mult cu cât cele două focare narative, de la un punct, în aparenta lor contopire, de fapt se amendează reciproc. Atitudinea naratorului derutează şi ea din clipa în care, deşi ataşat de un personaj, îi expune într-un asemenea mod gândurile şi faptele încât reuşeşte să obţină prin funcţiunea permanentei sale ironii, dezangajarea noastră. Formidabila Maimuţă, aceea care produce haos în toate lumile, ajunge să lezeze, în cititorul care moare de râs, sentimentul de ordine fără de care nici o societate nu ar putea supravieţui; iar sfinţenia unui Tripitaka, strivit de sufletul său idolatru, ne lezează — prin excesiva sa umilinţă — demnitatea şi orgoliul.

U Ceng-en preia un model epic pe care îl adaptează strălucit. Ideile romanului său se afirmă din suprapunerea unor viziuni epice diametral opuse. Adevărul romanesc va fi rezultanta adevărurilor parţiale. Fantasticul comic, specific rasei sale, opţiunea pentru viziunea epică bipolară, impersonalitatea de tip ironic a vocii narative, la care se adaugă cadrul eroic, iniţiatic, cvasilegendar al romanului de tip vedic, ca şi motivaţia sa spirituală formează datele tehnice ale romanului lui U Ceng-en. *Preluarea prin deformare ca adaptare sau substituire* este atât de intimă vocaţiei artistului chinez încât *Călătorie...* apare faţă de modelul său, *Ramayana,* ca o caricatură, funcţionând însă în rigorile culturale ale unei lumi ca o capodoperă.

U Ceng-en se revendică totdată modelului prozei fantastice tradiţionale de provenienţă daoistă, care se ataşase transformismului budist. Călătoria lui Siuan Tsang depăşeşte de aceea cadrul banal al voiajului fie el şi fantastic. El apare ca un model de iniţiere şi accedere la un adevăr, ca un voiaj filosofic şi o parabolă ironică a călătoriei sufletului spre nemurire şi moarte, al căror sălaş era situat de tradiţia chineză fie într-o lume celestă sau respectiv subpământeană, cu ierarhii daoiste, fie în Apus unde era localizat Paradisul lui Buda Tathagata şi Sakyamuni, al lui Vajrapani, Bodhisattvelor, Arhaţilor, spiritelor păzitoare ale Împărăţiei-Pure. Ca şi Rama, Tripitaka trece prin 14 ani de penitenţă — aceasta însemnând anii de călătorie spre sălaşul sutrelor. Împreună cu prietenii săi el leapădă în final trupul pământesc. Are astfel acces la nemurire. Sugestia morţii şi renaşterii în formă nemuritoare izbăvită de chinul reîncarnărilor şi al Karmei are loc spre finalul romanului odată cu trecerea fluviului morţii, când călătorii devin „înţelepciunea dezlegată de materie (...) cunoaşterea desăvârşită fără hotare" conform doctrinei budiste.

Planurile romanului lui U Ceng-en sunt dependente de trei raţiuni adânci

[86] Vezi Liu Wu-chi, *An Introduction to Chinese Literature*, *op.cit*., pp. 228 ş.u.

proprii unor lumi sau categorii spirituale distincte: este vorba mai întâi de tensiunea creată de efortul pentru obținerea cu orice preț a nemuririi de către strania Maimuță născută într-o clipă de extaz a naturii. O stâncă naşte un om de piatră din care iese o maimuță de piatră. Dorința ei este să găsească un mijloc pentru ca, în loc de a renaşte pe pământ, să poată trăi veşnic în lumea cerului. Ea îl caută pe Nemuritorul de la Peştera-Lunii-Aplecate-şi-a-celor-Trei-Stele numit Patriarhul Subodi. Se inițiază aici în cele 360 de şcoli de înțelepciune; ulterior învățăcelul lui Subodi, înzestrat prin magie şi meditație cu puteri neobişnuite, ajunge în conflict cu Împărăția daoistă a Împăratului Jad; deoarece nu poate fi învinsă de nimeni, Maimuța este zăvorâtă într-un munte de piatră de Bodhisattva Kuan In de unde după secole o sloboade Tripitaka pentru a-l sluji conform ordinelor zeiței. Această penitență îi acordă în final nemurirea şi titlul râvnit de Maimuța-Marele-Înțelept-Egalul-Cerului.

O altă rațiune este aceea a zeilor budişti care doresc să introducă în China Calea cea Mare în locul Căii Celei Mici, nume sub care era cunoscut daoismul. Agentul acestei acțiuni este Tripitaka, model al sfințeniei budiste. O a treia rațiune aparține personajelor legate organic de cerul şi credințele daoiste care vor fi convertite simbolic la budism şi vor deveni astfel nemuritoare. Cerul e populat pe de o parte de lumea Împăratului Jad împărțită în 33 de nivele, unde activează spiritele planetelor, Lao-Zî, dragoni, magicieni etc. — o lume inflexibilă şi rece, paralizată de ceremonialuri — şi pe de altă parte cu zeii budişti mai conciliant, mai umanizați. Paradisul lui Buda eclipsează în final cerul daoist, „Fuga" dintr-un paradis în celălalt constituie de altfel unul dintre motivele romanului realizate cu mare vervă comică.

Să mai amintesc şi viziunea parodică a infernului subpământean daoist, ca şi a ceremonialului daoist minat de corupție. Ofrandele de parfumuri prețioase, semnele prin care spiritele îşi fac simțită prezența, purificările, abstinența, visele care comunică celor vii decizii sau rugăminți ale spiritelor fac deliciul acestor pagini. Complicația vampirismelor e dirijată cu o rigoare administrativă. Ceea ce am întâlnit în epica egipteană când a fost vorba de imaginarea Infernului are aici dimensiuni grandioase.

Părăsind, de exemplu, corpul împăratului T'ai-Tsong, spiritul acestuia pleacă în tărâmul inferior împreună cu o depeşă scrisă de sfetnicul Wei şi adresată judecătorului Ț'uei-kiu, fost prefect de Țeu-cen, actualmente ministru al Riturilor în Ținutul Umbrelor. Depeşa îşi face efectul: printr-o plastografie este modificată data morții Împăratului în registrul morții; acestuia i se cer scuze şi e rugat să se înapoieze pe pământ nu înainte de a promite că va trimite Celor Zece regi ai Umbrelor Spectrelor pepeni verzi de la Miazăzi de care aveau mare poftă. Reîntors la viață Împăratul face rost de pepeni şi cere să i se aducă un voluntar pentru ținutul umbrelor. Pe grămada de pepeni acesta ia cianură. Dar plini de solicitudine, Cei Zece regi ai Umbrelor îl vor înapoia vieții împreună cu Spiritul defunctei sale soții ce se sinucisese cândva pentru un fleac, spirit ce se întrupează în trupul surorii împăratului care trebuie să plece, după grafic, în ținutul umbrelor. Ironia corozivă a lui U Ceng-en se exercită de fapt egal şi când e vorba de lumea budistă. Bipolaritatea focarelor narative ascunde un spirit ateu. În lumea sa el nu putuse fi decât un spirit ateu şi raționalist de tradiție confucianistă.

Maimuța, Tripitaka — într-o altă existență al doilea discipol al lui Buda

numit Greiere-de-Aur, pedepsit să renască în răsărit deoarece a luat în râs dogmele budiste — Râtan (fost general al oştilor cereşti din ape, pedepsit să se reîncarneze în porc deoarece la un ospăţ al piersicilor a fost mult prea îndrăzneţ cu o zână fecioară), Nisipilă (mare căpitan de oşti în lumea spiritelor, pedepsit să mănânce carne de om în Râul-Nisipului-Curgător deoarece spărsese o farfurie de cristal la un ospăţ al piersicilor dat de acelaşi Împărat Jad) şi Calul bălan (unul din copiii regelui-dragon al Mării-din-Apus care nu şi-a respectat tatăl) parcurg laolaltă lumile pământene şi celeste, ale visului, morţii şi magiei. Între Cer, Pământ, Infern, Vis, circulaţia este continuă. Transferurile administrative sunt curente. Exilaţi există peste tot.

Un du-te-vino nebunesc răzbate în romanul lui U-Ceng-en ca un hohot de râs. Lumile descrise supravieţuiesc în fapt prin etichetă. Nerespectarea unui ceremonial — şi nu a unei idei! — este miza declanşării unor tensiuni neînchipuite. Furtul unor piersici sau al unui elixir de care nimeni nu are nevoie, deoarece toţi locuitorii cerului sunt de fapt nemuritori, constituie pentru Împăratul Jad abateri mortale. Maimuţa, vinovată de a şi le fi însuşit, e urmărită de toate armatele spiritelor. Lupta dintre ea şi Er-Lang, conducătorul acestor armate, reeditează înfruntarea lui Rama cu hoardele demonilor. Dar ce enormă deosebire! Provocarea şi apoi lupta sunt de un comic absolut: „Ori ai orbit de nu mă cunoşti? îi strigă Er Lang (Maimuţei). Sunt nepotul Împăratului Jad şi am venit din porunca înălţimii-sale să te prind, grăjdar răzvrătit ce eşti! Ţi-a sunat ceasul!

- Da, îmi amintesc, zise Maimuţa, că sora Împăratului s-a îndrăgostit acum câţiva ani de un muritor din lumea pământeană, că a devenit soţia lui şi a avut cu el un fecior despre care se spune că a spintecat în două cu securea Muntele-Piersicilor. Tu eşti acela? Mai c-aş vrea să-ţi dau un pic din mintea mea, dar nu o meriţi. (...)

La auzul acestor vorbe, Er-Lang se înfurie şi strigă:

- Vorbeşte cuviincios, dar până una alta gustă din tăişul lăncii mele.

Maimuţa se feri iute în lături şi, ridicându-şi ciomagul de fier, dădu şi ea să-l lovească. Şi se încrâncenară în luptă peste trei sute de ori, fără să învingă vreunul.

Er-Lang se gândi atunci să folosească toată silinţa lui magică şi, scuturându-se cu putere, se preschimbă într-un uriaş înalt de o sută de mii de picioare" etc. Maimuţa nu-şi pierde firea. Începe o avalanşă a transformărilor dintr-o stare în alta. De altfel transformismul, schimbarea numelor, a înfăţişărilor sunt generale. Undeva se şi afirmă ca o regulă că „în tot locul se întâmplă ca oamenii să fie luaţi drept alţii".

O obsesie generală exploatată strălucit de ironia naratorului este aceea a rangului şi a protocolului. Ierarhia domină tiranic. Cetăţeanul oricărei lumi are un loc într-o ierarhie şi râvneşte, implicit, la o avansare. Aceasta este echivalentă cu modificarea numelui. Botezată de Subodi cu numele de Cunoscătorul Neantului, Maimuţa se va numi ulterior Pimven (Grăjdarul Cerului), apoi Marele-Înţelept-Egalul-Cerului. În natură există o administraţie ce funcţionează matematic prin Bătrâna Vântului, Băiatul-cu-Norii, Flăcăul-cu-Ceaţa, Mama-Fulgerelor etc. Compensaţiile avansării sunt valabile în toate lumile posibile, ca şi mituirea sau favorurile; Regele Cetăţii Cântatul-Cocoşului nu are de pildă nici o şansă să se răzbune pe magicianul care îl uzurpase deoarece acesta are strânse legături cu

slujbaşii şi ofiţerii morţi, cu Spiritul-Zidului-şi-Meterezelor cu care bea tot timpul, cu regii dragoni ai mării, Zeul-Piscului-din-Răsărit şi chiar cu Cei zece regi ai-Judecăţii-de-Apoi, verii săi buni.

Încălcarea protocolului nu poate fi justificată de nimic. Odată când Kuan-in apare înaintea mulţimii pe neaşteptate, fără emisari prealabili, colectivitatea e atât de uluită încât e în stare, spre regretul ipocrit al naratorului, să „încalce toate regulile de protocol". Deşi e vorba de o revelaţie „inopinată", se va găsi totuşi cineva care să imortalizeze momentul: Kuan-in este pictată imediat fie de un pictor al curţii, fie de un pictor amator ce îşi permite să o nemurească chiar şi cu părul în neorînduială şi fără podoabe, aşa cum fugise din cerul ei în ajutorul lui Tripitaka. Tot aşa şi cei cinci pelerini vor fi pictaţi în Paradis.

În lumea descrisă nimic nu se poate sustrage artei. Sacrul este tovarăşul ei fidel. Operele artistice împodobesc toate paradisurile. Frumosul apare ca un mod de existenţă colectivă şi mijloc de exprimare a sacralităţii prin viziuni celeste estetizante. Iată o asemenea scenă: „Când Maimuţa fu poftită înăuntru [în grădina celestă] Bodhisattva sta rezemată pe parapetul Eleşteului-cu-lotuşi şi contempla florile, dimpreună cu o fiică a regelui-dragon, purtătoare a perlei magice..."

Cultura îmbibă viaţa. O inscripţie splendidă în jad poate fi salvatoare. Răvaşele cad din cer, emisarii poartă suluri superb caligrafiate. Un Împărat emoţionat compune un poem pentru a-şi exprima sentimentele alese, poem comentat prompt cu mijloace critice adecvate: „Stilul înălţimii-tale, îi spuse Tripitaka, este foarte ales şi arhaic iar legătura dintre idei este subtilă şi adâncă"... Bătălia pentru sutrele budiste — mobilul călătoriei — indică o civilizaţie a scrisului în care se pot manifesta însă concomitent fenomene antropofage. Arta şi cultura nu modifică fundamental simţul moral sau morala pe care noi o considerăm ca atare în sistemul nostru de civilizaţie. Devorarea unui om pare un ospăţ obişnuit pentru înfometaţii epocii. Scena poate fi descrisă cu acea exactitate halucinantă de care am mai vorbit comentând romanul lui Si Nai-An: „Demonul consimţi şi porunci ca cei doi însoţitori să fie tăiaţi bucăţi. Capetele, inimile şi ficaţii au fost oferite oaspeţilor. Demonul îşi păstră pentru el braţele şi picioarele, iar resturile fură date căpcăunilor mai mici. Urmă un ronţăit înfiorător, ca de tigru care îşi devorează prada. Cât dură prânzul, Tipitaka a fost ca mort de groază şi de dezgust"... etc.

În marginea scenelor de cruzime se nasc adeseori probleme morale şi filosofice. Aruncând în joc mai multe puncte de vedere contradictorii, autorul construieşte situaţii paradoxale, aparent insolubile. Astfel, după ce Maimuţa i-a ucis pe tâlharii care intenţionează să-l jefuiască şi apoi să-l omoare pe Tripitaka, acesta o dojeneşte aspru pe salvatoare:

„- Sunt foarte mâhnit de cele ce s-au întâmplat, o mustră Tripitaka. Nimeni n-are dreptul să ucidă tâlhari, oricât de răi şi cruzi ar fi ei. Singurul lucru îngăduit este să-i duci în faţa unui judecător. În împrejurarea de faţă ar fi fost de ajuns să-i fi alungat. De ce i-ai ucis? Te-ai purtat cu o cruzime care nu se potriveşte unei fiinţe cu chemare sacră, cum trebuie să fii.

- Dacă nu i-aş fi ucis ne-ar fi omorât ei, zise Maimuţa.

- Un preot trebuie să fie mai degrabă gata să moară decât să săvârşească acte de cruzime.

- Nu mă sfiesc să spun, zise Maimuţa, că acum cinci sute de ani, pe când

eram rege, am omorât destule fiinţe şi, dacă ţi-aşi fi urmat părerea, n-aş mai fi ajuns niciodată Marele-Înţelept-Egalul-Cerului".

Dogma vine în conflict cu viaţa. Pe de altă parte fiecare personaj are dreptate. Autorul pare să nu încline cumpăna de partea nici unuia, iar lectorul sesizează dezangajarea naratorului faţă de personaje, detaşându-se, la rândul său, de obiectivismul acestuia: atât de cruzimea maimuţei salvatoare, cât şi de lipsa instinctului de conservare anulat în Tripitaka de nonviolenţa budistă.

Rădăcinile răului îi preocupă pe toţi deopotrivă. Înaintea cadavrului unui rege de care până atunci nu auzise niciodată, Trpitaka suferă şi jeleşte intrând în conflict cu discipolii. Nu de puţine ori aceste scene devin veritabile dialoguri filosofice, un fel de parodie a colocviilor zoroastriene:

- „Maestre, îl întrebă Râtan, de ce îl jelui atât de mult c-a murit? Nu-ţi este nici tată, nici bunic, atunci de ce trebuie să-l jeleşti atât?

- Discipole, îi răspunse Tripitaka, pentru noi, cei care îl urmăm pe Buda, compătimirea este rădăcina, iar îngăduinţa este poarta".

Maimuţăreala lui Râtan aruncă replica gravă în aer. Umorul explodează în fiecare frază a cărţii din survolarea protocolului şi afişarea unei ironice indiferenţe faţă de zeitate. O asemenea atitudine ar fi fost de neimaginat în *Ramayana*. În *Călătorie spre soare-apune* se poate vorbi, de aceea, de o comedie a sacralităţii comparabilă doar cu proza lui Rabelais sau cu parafrazele mitologice ale secolului nostru. Parodia mulţimii în extaz la vederea zeiţei Kuan-In pare o pagină de Ilf şi Petrov: „Bărbaţi şi femei, tineri şi bătrâni se bulucirăpe malul râului şi fără să mai ţină seama la băltoace şi noroi se aruncară în genunchi. Printre ei s-a întâmplat să fie şi un pictor priceput, care a zugrăvit portretul Bodhisattvei"... Când scena e pe punctul de a deveni sublimă, o mână ironică dă totul peste cap în numele unui bun simţ ce sancţionează desăvârşit: „Vedeţi piscul acela înalt, învăluit în neguri şi încununat de curcubeee magice? zise Nemuritorul arătând cu mâna spre munte. Acesta este Piscul-Vulturului, lăcaşul sacru al lui Buda.

Tripitaka se prosternă numaidecât la pământ.

- Maestre, îi zise Maimuţa, ai face bine să amâi plecăciunile pentru ceva mai târziu. Dacă ai să te prosternezi tot drumul, când vom ajunge în vârf, n-o să mai rămână mare lucru din căpăţâna ta..."

Nici Buda şi nici Zeiţa protectoare nu scapă de altminteri de admonestări. O groaznică ceartă într-un limbaj de mahala are loc între Maimuţa exasperată de ceea ce este pusă să facă şi diafana Kuan-In:

„Când ajunse în dreptul râului Durerea-Vulturului privi în jos şi o văzu pe Maimuţă ocărând furioasă pe mal. Trimise atunci un paznic să-i vestească sosirea. Maimuţa săltă în văzduh şi începu să ţipe la Bodhisattva:

„Grozavă <Învăţătoare-a-celor-Şapte-Buda> şi <Întemeietoare-a-Credinţei-în-Iertare> mai eşti de urzeşti în felul ăsta împotriva noastră!

- Grăjdar obraznic! Fund-roşu smintit! o mustră Bodhisattva. După ce c-am găsit atât de greu pe cineva care s-aducă Scripturile şi i-am cerut să ţi se răscumpere păcatele, în loc să-mi mulţumeşti, aşa te porţi cu mine?

- Mi-ai tras o mare păcăleală, îi spuse Maimuţa. S-ar fi cuvenit, după ce m-ai lăsat să ies de sub munte, să-mi îngădui să merg şi să-mi petrec vremea cum îmi place. În loc de asta mi-ai dat o mantie de preot şi mi-ai cerut să-mi folosesc tot timpul şi toată puterea îngrijind de preotul ăsta..."

Dialogurile sunt vii iar hazul pelerinilor racolați pe rând de Maimuță este enorm. Aventurile din țara Carul-cel-Încet bat, în privința asta, toate recordurile. Batjocorirea daoismului tiranic şi a budismului nevolnic nu are limite. Deasupra doctrinelor, slujindu-şi propria sa doctrină a acțiunii, Maimuța nu are ce face şi trebuie s-o slujească totuşi, de nevoie, şi pe ultima. Pentru a mai uita de starea subalternă, îşi oferă câteodată mici compensații de un haz enorm. Panglica magică de pe cap se contractă, îl strânge teribil la fiece nesupunere. Aventura Maimuței împreună cu Râtan şi Nisipilă la Templul-cel-Mare unde daoiştii slujesc în ceremonia Stelei-Polare pare desprinsă din spiritul lui Rabelais.

În templul golit de lume dar arhiplin de ofrande, cei trei înfulecă toate bunătățile destinate spiritelor daoiste. Parodia daoismului se întoarce, la urma urmei, şi asupra budismului:

„- Mai bine, spune ce fel de Bodhisattva sunt acolo în altar? întrebă Maimuța.

- Dacă nu recunoşti nici Trinitatea Daoistă, zise Râtan, mă întreb ce zeități cunoşti?

- Hai, spune cum se numesc, stărui Maimuța.

- Cea din mijloc, vorbi Rîtan, este Marele-Primordial. Cea din stânga este Domnul-Comorii-Sacre, iar cel din dreapta este Lao Zî.

- Mai întâi să ne aşezăm pe locurile lor, zise Maimuța, şi după aceea putem începe să mâncăm cuviincios şi plăcut.

Mirosul ofrandelor îi dădea ghes lui Râtan, care abia aştepta să se repeadă; se cățără pe altar şi, cu o lovitură de rât, dărâmă chipul lui Lao Zî.

- Ai stat destul acolo, prietene, spuse el. Acum este rândul lui Râtan.

Între timp, Maimuța luă locul Marelui Primordial, iar Nisipilă pe cel al Domnului-Comorii-Sacre, după ce rostogoliră statuile jos".

Îndoapându-se cu găluşti, plăcinte, turte de orez şi prăjituri, cei trei încep să facă haz. Daoiştii prind de veste că ceva necurat se întâmplă în templu, dar credința lor este că înşişi nemuritorii au coborât pentru a le onora ruga. La cererea preoților templului, Putere-de-Tigru, Putere-de-Cerb, Putere-de-Berbec, Maimuța se hotărăşte să le trimită apă sfințită pentru prelungirea vieții:

„Când totul fu gata, Maimuța se sculă în picioare, îşi ridică pielea de tigru şi se uşură în vasul cu flori.

- Frate, zise Râtan făcând haz nespus, de când m-am alăturat vouă am petrecut, e drept, împreună de câteva ori, dar petrecerea asta le întrece pe toate.

Şi nătărăul de Râtan îşi sumese şi el sutana şi dădu drumul unui şuuvoi atât de năvalnic încât, pe lângă el, cascada Lu Liang ar fi părut un simplu firicel de apă. La stânga, Nisipilă nu putu să umple vasul cel mare decât pe jumătate. Îşi potriviră apoi hainele şi se aşezară la locurile lor de mai înainte.

— Fiii mei, le strigă Maimuța daoiştilor, acum puteți veni să vă luați apa sfințită.

Daoiştii intrară plini de recunoştință şi de venerație.

— Adu-mi o ceaşcă, spuse Nemuritorul Putere-de-Tigru unuia din discipoli. Aş vrea s-o gust.

Cum gustă însă din ceaşcă, Nemuritorul îşi încreți buzele.

— E bună la gust? întrebă Nemuritorul Putere-de-Cerb.

— Este prea aromată pentru gustul meu, răspunse Nemuritorul Putere-de-

Tigru...” etc.

Cuplul Maimuță-Râtan este de un comic genial. Năzdrăvăniile lor sunt enorme şi pentru că magia le poate înlesni escrocarea de proporţii uriaşe a oricui îi lezează. Incapabil de a se exercita în magie, Tripitaka va trebui să rămână la dispoziția celor doi maeştri în magia daoistă. Onoarea budismului e aşadar salvată cu mijloace daoiste. Escrocheria i se pare grupului de pelerini normală, iar ideea că totul se poate falsifica vine din neîncrederea naratorului față de tot ce se sustrage legilor rațiunii, act îndrăzneț într-o lume naivă aflată, în pofida nivelului ei spiritual, la discreția <nemuritorilor> de tot soiul.

Disputa Nemuritorilor daoişti, care terorizează cetatea Carul-cel-Încet, cu grupul pelerinilor este elocventă. Un păduche de pe fruntea lui Tripitaka (de fapt un nemuritor metamorfozat aflat în starea de meditație numită *Scara-pe-nori*) este alungat de Maimuța transformată în musculiță care intră la rândul ei în nara nemuritorului aflat în aceeaşi meditație. Acesta strănută, se prăbuşeşte şi pierde întrecerea. Parodia meditației budiste sau daoiste se continuă în întrecerea „Ghicitul în ladă” sau celelalte scene ale competiției în care Maimuța nevăzută îşi boicotează adversarii spre groaza nevolnicului Tripitaka. De fapt Maimuța ca personaj încorporează aversiunea pentru retragerea din real prin sterilitatea excesivei meditații, adevărată plagă a societății chineze. Maimuța este egală cu neliniştea creatoare a activismului existențial: „Dacă ar fi să joc mingea cu bolta cerului — declară Maimuța undeva — să stârnesc mările, să întorc cursul râurilor, să mut munții din loc, să prind cu mâna luna de pe cer, să mut Steaua-Polară sau să schimb drumul unei planete, le-aş face pe toate cu mare uşurință. Şi, chiar de-ar fi să mi se taie capul şi să mi se scoată creierul, sau să mi se spintece burta şi să mi se scoată inima sau dacă ar fi vorba de orice preschimbare tot aş primi fără zăbavă... Dar ca să stau liniştită şi să meditez, nu sunt în stare”.

Acest tip de admirație, observat în respectivul citat — a celui ce narează față de unul sau altul dintre personajele sale — depăşeşte în roman simpla participare afectivă. În unele cazuri admirația este atât de afişată încât devine pe bună dreptate suspectă. Admirația naratorului se poate manifesta practic în orice situație şi față de orice tip de personaje; fie că e vorba de spirite, demoni, daoişti sau budişti, adversari sau amici, criminali, victime, escroci sau martiri. Admirația ipocrită constituie în romanul lui U Ceng-en doar o poartă de pătrundere într-o intimitate, un mijloc retoric de a motiva în narațiune afişarea gândirii interioare. Psihologia apare deci odată cu revelarea în discurs a deosebirii dintre vocea naratorului şi personaj prin intermediul admirației, după care vocea interioară a unui narator dramatizat preia firul epic:

„Afurisita de Maimuță! Făcu o pasă magică, spuse o formulă, desenă un pătrat magic pe pământ, stând pe el, suflă o dată, iar suflarea ei se prefăcu într-o rafală puternică de vânt care îi luă şi pe Maimuță şi pe Râtan pe sus şi-i duse dincolo de curtea palatului şi de meterezele cetății. Apoi vântul se opri iar ei coborâră şi porniră încet spre templu. Mergând pe drum, Râtan se tot gândea cât de rău se poartă Maimuța cu el şi-şi făcu planul să se răzbune pe ea.

<Maimuța asta>, îşi zicea el, <mi-a tras păcăleală urâtă, dar când vom ajunge la templu am să i-o plătesc eu. Am să-i spun lui Tripitaka că Maimuța ştie să învie morții. Dar ea va zice că nu poate şi am să-i amintesc lui Tripitaka de formula aceea care-i dă Maimuței dureri grave de cap şi n-am să mă las până ce n-

am s-o fac să-i plesnească creierii din cap>”...

Intriga reuşeşte. Maimuța se înalță pe trapezul de nori în al 33-lea cer în grădina Trayasimstra din jurul palatului ceresc Durerea-Înăbuşită unde trăieşte Lao Zî. Stratagemele, târguiala pentru a obține de la acesta un grăunte din Elixirul de înviat-de-nouă-ori-purificat sunt de un grotesc extraordinar. În acest timp pe pământ Râtan îşi răsuceşte feştile în nas. Maimuța intrigantă îl obligă să bocească cât timp ține tocmeala cu Lao Zî.

Avem înainte o incontestabilă parodie a romanului vedic cu mijloacele concepțiilor daoiste, aşa cum daoismul e distrus din perspectiva ideii budiste, minate la rândul ei de însăşi exercitarea parodiei asupra celorlalte. Pelerinii lui U Ceng-En se profilează ca veritabil anti-eroi. În toate episoadele Tripitaka, care ar trebui să fie corespondentul lui Rama, stârneşte compătimire hazlie şi nu admirație. El este lipsit de orice însuşiri ieşite din comun — minus povestea miraculoasei sale procreări. Plângând, văitându-se, Tripitaka e molestat, furat, speriat sau mințit. Companionii săi hrănesc în aceeaşi măsură caricatura comică. Împinsă din spate de tot felul de vechili divini, ei protestează violent ori de câte ori zăresc la orizont o nouă aventură. Scălămbăiala, văicăreala, glumele crude, bombăneala constituie reacțiile grupului „eroic” când acesta simte că îi dă târcoale gloria. Revolta „eroului” epic (Râtan) pus să care un cadavru din lumea subpământeană nu are corespondent decât în teatrul ironic, parodic şi grotesc scris de Giraudoux sau Dürenmatt.

„... Mare noroc am avut! zise Maimuța. Acum, mai rămâne să-l răzbunăm împotriva duşmanului său şi să ne câştigăm în acest fel gloria. Grăbeşte-te să-l duci.

— Unde vrei să-l duc? întrebă Râtan.

— Păi, la templu, să i-l arătăm lui Tripitaka.

— Asta-i bună! bombăni Râtan ca pentru sine. Doarme omul liniştit şi deodată vine maimuțoiul ăsta să te îndemne la o treabă chipurile grozavă, care până la urmă se dovedeşte a nu fi altceva decât să cari prosteşte de colo până colo leşul unui rege. Să cari o asemenea împuțiciune! Acum o să înceapă să se scurgă apa din el şi o să-mi murdărească toată îmbrăcămintea. Şi cine o să mi-o mai spele dacă nu tot eu? Apoi hainele mele sunt şi aşa ca vai de ele, de-o mai intra şi apa în ele, cu ce o să mă mai schimb?

— Nu te mai văita de haine, îi spuse Maimuța. Du leşul la templu şi am să-ți dau eu un rând de veşminte.

— Ce mai minciuni! spuse Râtan. N-ai nici pentru tine, de unde o să-mi dai şi mie?

— Ia ascultă! Toate mofturile astea le faci pentru că nu vrei să-l duci? zise Maimuța.

— Chiar aşa, n-am să-l duc, zise Râtan.

— Atunci va trebui să-ți trag douăzeci de lovituri.

— Frate, zise Râtan înspăimântat, ciomagul tău e foarte greu. Aşa că după douăzeci de lovituri n-o să mai fie prea mare deosebire între mine şi regele ăsta”...

Teatralitatea romanului chinez nu este o simplă aparență ci o realitate incontestabilă, cu rădăcini adânci în dialogurile canonice ale celor mai vechi genuri literare. Precizarea este necesară mai ales din perspectiva acelor stiluri care s-au contopit în *romanul chinez de sinteză*.

Romanul de sinteză sau romanul homofonic

Deopotrivă cu profunda sa spiritualitate romanul chinez a manifestat dintotdeauna vocația pentru zugrăvirea moravurilor. Descriptivismul l-a îndreptat constant spre observația realistă. Moravurile în romanul chinez sunt realiste şi licențioase.

Erotismul, atât de organic acestei rase, se manifestă cu aceeaşi vocație ca şi intelectualitatea ei. Probabil că până în secolul trecut nu au existat romane atât de erotice şi de perverse ca romanele chineze. Ceea ce europeanul nu ştie, este că în romanul chinez erotismul este o determinantă a trăirii intelectuale intense, obsedate. Cu cât un spirit se apropie mai mult de apogeul artei sau ideii, în egală măsură el poate fi pervers. Senzația erotică, plăcerea, se confundă la el cu plăcerea trăirii intelectuale. A admira forma perfectă a unui poem, o ramură de merişor înflorită iarna, o femeie superbă înseamnă a trăi sinestezic la un mod erotic, spiritual şi estetic.

Această trăire indefinisabilă şi inexprimabilă îşi află echivalențe în gesturi elocvente, în stări pe jumătate explicate. În spatele lor ghicim enorm de multe stări neexprimate. Logica echivalențelor dialectice şi inducția penetrantă cu totul proprie logicii chineze conduc la reconstituirea psihologică a sensurilor. Lectura devine o operație, pentru noi, detectivistică şi arheologică. Ceea ce *se scrie* este numai un semnal fin a ceea ce se ascunde şi se subînțelege. A le rezuma înseamnă a rata. A exprima toate sensurile ar fi egal cu rescrierea enormă a textului cu toate straturile sale ce se pierd aburos în paradoxal.

Textualitatea romanului chinez îşi exprimă funcțiunea ei inefabilă. Orice text nu se vrea decât o reluare inteligentă şi desăvârşită a textelor tradiționale; o parafrază strivită de sensuri a sensurilor infinite ale textelor intrate în patrimoniul culturii. Tehnica aluziilor pe toate căile posibile — de la sonoritățile echivalente ale unor ideograme până la al şaptelea sens al unei fraze, de la folosirea unui „stil" la repetarea sugestivă a unor expresii — ne limitează fără drept de apel la o înțelegere restrânsă pe care nu o pot ajuta „protezele" explicațiilor de subsol sau ale studiilor însoțitoare.

Plăcerea suverană pe care romanul chinez urmăreşte să o declanşeze în cititorul său este pentru noi, cei dintr-o altă lume şi civilizație şi timp, o plăcere sărăcită. Vom gusta de aceea numai o mică parte din splendorile unui text, asemeni unui ochi ce nu poate recepta decât puține nuanțe din exuberanța coloristică a spectrului solar**.**

Visul din pavilionul roşu

Situat de critica chineză în tradiția romanului realist, îl are ca autor pe Cao-Xue-qin sau Ts'ao Chan (1724-1764), aparținând unei familii bogate. *Visul din pavilionul roşu* a mai fost considerat de exegeți drept roman autobiografic, o panoramă a familiei chineze, a structurii ei, organizării, clanurilor interne, exprimare a idealurilor ei, sentimentului onoarei, relațiilor de sex, a poziției femeii, soției, concubinei, servitoarelor şi altor parteneri ai familiei extinse.

Examinarea romanului chinez în ipostaza sa cea mai complexă este pentru

criticul european destul de dificilă. Şi nu atât pentru că el nu este în stare să-şi imagineze vibraţiile hertziene ce depăşesc capacitatea de recepţie a urechii sale! Ceea ce provoacă reţineri este tocmai virtualitatea unor echivalenţe eronate. Riscul acesta apare aici mai mare ca oriunde privind la tot ce s-a scris despre romanul chinez. *Visul din pavilionul roşu*, capodoperă a epicii chineze, a putut fi, de pildă, catalogat pe rând drept roman erotic, realist sau fantastic. Unii au gustat sexualitatea[87] sau paginile licenţioase; alţii povestea familiei aristocrate aflată în dezagregare într-o epocă bine precizată sau parabola pedepsei şi iniţierii de emanaţie daoist-budistă. Pentru mine el este toate acestea la un loc dar cu precădere istoria formării şi afirmării unui destin de excepţie.

Romanul lui Cao-Xue-qin se poate de fapt citi, conform fenomenului homofoniei, asemeni unei ideograme, în mai multe „chei". Ne aflăm înaintea unui text în ale cărui echivalenţe semantice sunt depuse câteva romane. Visul romancierului european de a scrie un text cu semnificaţii proteice, până la performanţa ambiguităţii totale, se află concretizat aici, în *romanul homofonic chinez*. Semnale abia perceptibile indică acele culoare de sens care prepară saltul de pe un palier al sensului pe altul. Structura în evantai şi modulaţia semnului au fost resorbite în textualitatea imanentă sau în planul literarităţii. Fiece capitol, ca şi fiecare pagină sau secvenţă epică, poate fi citit în „cheia" preferată.

Lectura este un act de opţiune în cel mai înalt grad. Romanul fiecărei „chei" are universul său specific şi personajele sale centrale. Fiecare roman sugerează tot aşa un autor separat. Punctul de incidenţă al acestor romane din textul lui Cao Xue-qin este personajul Bao-yu. Avem, cu alte cuvinte, câte romane atâţia autori ipotetici şi tot atâtea grupuri de personaje principale sau de reflectori suprapuşi în acelaşi text ca liniile paralele ale perspectivei monoculare chineze.

Viziunea epică se realizează prin focare multiple dispuse într-o simultaneitate cu totul inefabilă şi nu în succesiune. Contrapunctul epic, din perspectiva noastră, deşi realizat, este însă practic incontrolabil. Dacă lectorul chinez poate citi „romanele" condensate la un mod simultaneist, lectorul european este obligat prin logica specifică mentalităţii europene la o refacere pe rând a firelor suprapuse.

Discutând *Visul din pavilionul roşu*, voi comenta pe rând câteva din „benzile" de sens din a căror suprapunere se obţine acea „multidimensionalitate" homofonică.

Perspectiva romanului chinez realizată din sensuri şi aluzii şi nu din situaţii este pentru european o imagine tulbure, neliniştitoare, amestec aberant şi ilogic de amănunte neacordate logicii carteziene. Culmea este că fiece „cheie" afirmă şi un stil propriu. Imaginea ar fi a unei pagode chinezeşti cu mai multe nivele, fiecare altfel ornamentat, pe care încercăm să o contemplăm de pe acoperiş; uitându-ne în jos vom zări suprapuse până la deformare, într-un plan liniar, acele terminaţii haotice de pante specifice arhitecturii chineze, fără să ne-o putem vreodată reprezenta în proiecţie pe verticală.

În aceste romane relaţiile dintre personaje ies, la rândul lor, din schema relaţiilor clasice. Rolurile sunt altfel distribuite încât câmpurile narative pun pe

[87] Despre sexualitate, egoism, aventuri amoroase, teoria fiinţelor supraumane, regulile vieţii, vezi Nakamura, *op. cit*., pp. 243, 259, 261-262.

primul plan problema valorizării intelectuale, pe cel de-al doilea pasiunea şi numai în final procesele de influenţă. A influenţa este aici egal cu a convinge la protecţie. Altruismul confucianist, devenit mod de existenţă, face problema retribuitorului inutilă. Capcana, urzeala au un sens spiritualizat. Voluntarismul pare absent. Aparentele victime sunt în fond beneficiari de experienţă spiritualizată. Informatorii în schimb, ca şi tăinuitorii, abundă. Ei sunt transportorii veştilor inefabile. Libertatea fiecăruia de a decide suspendă în relaţii coerciţia. Chiar dacă apare, aceasta nu lasă urme. De aceea, pentru structura noastră mentală, senzaţia de inconsistenţă a relaţiilor, aparenta ruptură dintre personaje, tranziţiile neglijate de la o situaţie la alta.

Personajele sunt în cel mai înalt grad nedependente; ca şi particolele aflate în suspensie într-o soluţie, ele îşi păstrează autonomia în grupările ce se desfac şi se refac în geometrii diverse. Absenţi sunt apoi din planul intrigii vinovaţii şi pedepsitorii. Protectorul în schimb este efigia altruismului colectiv. Lumea se desenează ca o ierarhie infinită a protectorilor dezinteresaţi de toate gradele. Fiecare se vrea protector sau îşi caută unul. Problema protecţiei şi a protectorului este probabil cea mai importantă relaţie în epica chineză. Protectorul însă nu cheamă automat, ca în epica europeană, pe degradator sau frustrator. Acest tip de tensiune este neesenţial.

Tot aşa, vinovăţia, atât de substanţial manevrată de romanul european prin tot genul de complexe mai mult sau mai puţin tragice, este inexistentă în romanul chinez. Personajele trăiesc o seninătate greu de înţeles. Vina poate fiinţa epic numai dacă este necunoscută de personaj şi de aceea transcendentă. Vina nu îi deformează prin urmare acestuia caracterul şi nici nu produce remuşcarea tragică. Consolarea intervine cu promptitudine ori de câte ori se desenează umbra unei vagi încălcări a etichetei, deoarece preocuparea personajelor este de a fi în existent, în concret, prin racordarea emoţional-intelectivă la tot ceea ce îl compune. Şi prin acest tip de trăire a concretului, de fapt în substratul ontologic al lucrurilor pentru a revela legea existenţei şi nu esenţa naturii lor.

Romanul în „cheie filosofică" *Visul din pavilionul roşu* este scris în regimul imaginii fantastice a romanului de influenţă hindusă. Ideea epică se apropie de aceea din *Călătorie spre soare-apune*. Ca manieră retorică, respectă focalizarea intrigii în jurul unui personaj central însoţit — sau acompaniat în existenţa sa pământeană — de un grup aici format dintr-un călugăr daoist şi unul budist.

Bao-yu sau „nestemata" este numele unui tânăr care s-a născut ţinând în gură nestemata care îi prisosise în vremuri imemorabile zeiţei Nü Wa când lipise o spărtură din bolta cerească. Această piatră este „aruncată" în lume de călugărul Kong Kong (neant), după ce mai fusese purtată prin existenţă de învăţatul Mang Mang şi înţeleptul Miao Miao, pentru a se plăti un devotament celest şi pentru a ajuta un destin să se elibereze de povara existenţei pământeşti. Astfel aflăm că în palatul zeiţei Jing Huan numit Chixia, piatra denumită Shen Ying îngrijea odinioară cu devotament planta celestă Mărgăritarul purpuriu. Datorită acestei îngrijiri atente şi tandre planta se materializează într-o fecioară divină care ţine să-şi răsplătească protectorul. Pentru a satisface această dorinţă, planta şi piatra se întrupează în lumea pământeană cu ajutorul celor doi călugări, budistul şi daoistul, şi al zeiţei lumii iluziei. Piatra va fi Bao-yu, mântuit în final şi evaporat în

transcendent, iar planta va fi tânăra Dai-yu. Cei doi se vor iubi iar dragostea lor nefericită (Bao-yu o trădează împotriva voinţei sale pe Dai-yu) e o compensaţie a iubirii fericite ce şi-au manifestat-o cândva în transcendent. Mărgăritarul purpuriu alias pământeana Dai-yu îi întoarce lui Bao-yu, printr-o dragoste absolută manifestată în existent, devotamentul afirmat de piatra nestemată în transcendent.

Viaţa lui Bao-yu ilustrează tezist în această „cheie" etapele sinuoase ale mântuirii, la un mod echivalent neeroic şi ironic ca în romanul lui U Ceng-en. Personajele importante ale romanului de faţă sunt zâna Jing Huan din lumea iluziei, care comunică prin vis constant cu Bao-yu iniţiindu-l în taina destinelor prestabilite, cei doi călugări care apar periodic pentru a dirija pe calea hotărâtă destinul lui Bao-yu şi pe al superbei Dai-yu şi respectiv perechea amintită. Cronotopul acestui roman este Tărâmul iluziei din Munţii Primăverii veşnice, în grota Izvorului înmiresmat unde Bao-yu ajunge de două ori: la începutul conştientizării sale ca spirit de excepţie şi în final ca o prevestire apropiată a morţii [88]. Aici Bao-yu citeşte inscripţii cu hieroglife uriaşe, admiră peisaje încântătoare, cercetează tablele departamentelor iubirilor nechibzuite, ale jignirilor ascunse, ale bocetului de seară şi mâhnirilor de toamnă. Hrisoavele femeilor din Departamentul destinelor nefericite îl tulbură adânc. În zece dulapuri mari pecetluite descoperă cufere cu inscripţii ce vorbesc despre destinele celor mai minunate fete ale familiei sale. Citeşte fără să înţeleagă sau să ghicească aluziile delicate. Poemele de o splendoare desăvârşită constituie echivalenţe lirice diafane ale destinelor pământeşti pe care le construieşte romanul. Cititorul este obligat la o adevărată operaţie rebusistică. Iată un exemplu:

„Virtutea copleşeşte întreaga ei fiinţă
Suavul puf de plop în versuri îl slăvesc
Centura-i prinsă-n pomul ce creşte în poiană
Sub valul de zăpadă agrafa i-o zăresc".

Sau:

„Iubirea e cerul, iubirea e marea
Adânc e şi visul asemenea lor.
De ne-ar deschide iubirea zarea,

[88] Pentru M. Bahtin (vezi *Probleme de literatură şi estetică*, Univers, 1982), „Cronotopul determină unitatea artistică a operei literare în raporturile sale cu realitatea", ca loc de „intersectare a seriilor spaţiale şi temporale ale romanului" pătruns de „o înaltă intensitate emoţional-valorică". De o importanţă tematică, cronotopii „sunt centre în jurul cărora se organizează principalele evenimente ale subiectului romanului. În cronotop se înnoadă şi se deznoadă firele subiectului", de aici „importanţa *figurativă* a cronotopilor. În ei, timpul capătă un caracter concret - senzorial; în cronotop, evenimentele subiectului se concretizează, capătă trup, în ele pulsează sângele"... „Cronotopul este acela care oferă un teren potrivit, substanţial, pentru prezentarea în imagini a evenimentelor (...) El serveşte ca punct principal pentru desfăşurarea <scenelor> în roman, în timp ce alte evenimente <de legătură>, aflate în afara cronotopului, sunt prezentate sub formă de relatare şi informare seacă (...) Astfel, cronotopul, ca materializare principală a timpului în spaţiu, constituie centrul concretizării plastice, al întregului roman (...) orice imagine literar-artistică este cronotopică. Esenţialmente cronotopic este limbajul, ca tezaur de imagini. Este cronotopică şi forma internă a cuvântului, adică acel semn mijlocitor cu ajutorul căruia semnificaţiile spaţiale iniţiale sunt transferate în relaţii temporale". (p. 474-483).

N-ar fi desfrâul potopitor.
La Rong, în castel, aşa se vorbeşte
Şi-n Ning vrajba nu-i ocoleşte.”...[89]

Misterioasele sugestii nu ne ajută să detectăm la cine anume se referă ele concret. Totul se acoperă de taină. În Tărâmul Iluziei o zână recită douăsprezece cântece intitulate *Visul din pavilionul roşu*, cu subtitluri ca: „Neadevăr este viaţa”, „Carnea desprinsă de os”, „Bucuria, cuib de tristeţe”, „Neiertată lume” ş.a. În cea de a doua călătorie în lumea iluziei Bao-yu va putea corela tainele cu aparenţa lumii reale. Pătrunderea în sens îl desemnează ca iniţiat demn de lumea transcendentală.

Lângă zeiţa iluziei, lumea pământeană răzbate ca un murmur de jale. Toţi cei de acolo sunt nefericiţi. Deşi Bao-yu citeşte „destinele”, el nu le poate corela cu prezenţele fizice şi în consecinţă, revenit în lumea pământeană, nu va putea preveni pe nimeni şi nu va putea corecta absolut nimic. Viaţa pământeană („Marea păcatelor — Lumea patimilor dezlănţuite”) e o torturare a sufletului, calea de pregătire pentru accesul la nemurire. În tărâmul iluziei limbajul este ambiguu. Numai meditaţia profundă ar putea decortica multiplele sensuri. După ce citeşte un poem-inscripţie vizitatorul e cuprins de nedumerire: „... nu înţeleg de ajuns (îşi spune Bao-yu, n.n.) ce-s acele <simţiri mai vechi şi mai noi>. Şi ce-o fi însemnând <pe vânturi şi pe lună să-şi dea ce datorează>? Ar trebui să meditez mai mult şi să mă silesc să-nţeleg sensul.

Reflectând la acestea, Bao-yu nici n-a bănuit că în sufletul său se scurgea o picătură din forţa făcătoare de minuni.”

Cel ce relatează şi comentează din perspectivă auctorială nu poate fi decât călugărul Kong Kong, singurul care are acces la această lume a iluziilor şi pe care o socoteşte unica adevărată, cel care este deţinătorul secretelor ei, nemuritorul care traversează toate epocile pământene amuzat de patimile ei deşarte.

Timpul în acest roman este încremenit, este timpul abstract al lumii esenţelor, al tărâmului iluziei. Spaţiul suferă de estetism. În palatele vizitate în vis de sufletul pământean al lui Bao-yu — locul de unde plecaseră să se întrupeze Mărgăritarul purpuriu şi nestemata — acesta dă peste încăperi cu instrumente muzicale din pietre preţioase, trepiede scumpe, tablouri antice, versuri scrise pe mătase, perdele de mătase, arome şi licori de un rafinament neînchipuit. Altitudinea spirituală a comentariilor critice ale zânei Jing Huan orice închipuire. Tărâmul iluziei apare ca o aspiraţie spre existenţa în frumosul absolut. Cronotopul Tărâmului Iluziei determină o unitate specifică operei literare, ca punct nodal al destinelor şi evenimentelor epice. Aici se intersectează, pe evantaiul de sens al romanului filosofic, toate firele subiectului într-un mod pictural.

Metamorfozele, comunicările magice, circulaţia între vis, moarte, real sunt dirijate de substratul filosofic al iniţierii. Mobilul este plictiseala pietrei fermecate de a sta în repausul meditaţiei absolute; morala este că viaţa este un fum, o succesiune picturală de scene iluzorii care nu acordă nici o satisfacţie profundă. Ideală ar fi condiţia abstragerii totale în Cerul Nemuritor, acolo unde va ajunge şi purtătorul pietrei fermecate. Sufletul corporal al lui Bao-yu, din pretext sau semn

[89] Citatele sunt extrase din ediţia Cao Xue-qin, *Visul din pavilionul roşu*, BPT, Minerva, 1975, în traducerea semnată de Ileana Hogea-Velişcu şi Iv Martinovici.

al lumii corupte (însoţitor al pietrei înzestrate cu sensibilitate şi vocaţie de arhivar al întâmplărilor lumii), se transformă într-un obiectiv caritabil căruia i se acordă accesul la sfera mântuirii. Romanul e scris din unghiul transcendentului ce planează dureros deasupra existenţei.

Daoistul însoţit de budist apare de altfel în casa lui Jia Zheng, disperat că Bao-yu se îmbolnăvise grav, pentru a da o explicaţie esenţială; cu piatra în palmă, autorul Kong Kong pare Hamlet înaintea craniului lui Yorick: „La început <Bao> a avut însuşiri ciudate — spune el — dar închizându-se în ea sufletul şi-a pierdut puterea miraculoasă, deoarece patima după muzică şi femei, pofta după glorie şi avuţie, precum şi după alte plăceri lumeşti, l-au prins pe stăpânul ei ca într-o plasă. Dă-mi această nestemată să-i rostesc o rugăciune şi ea-şi va recăpăta iarăşi puterea de mai înainte.

Jia Zheng a smuls piatra de la gâtul lui Bao-yu şi a înmânat-o călugărului. Budistul a pus-o în palmă şi a oftat adânc:

— Iată c-au trecut treisprezece ani de când ne-am despărţit la poalele muntelui Jinggeng! Cu toate că timpul pe pământul omenesc se scurge repede, praful verde de pe tine nu s-a luat! Ce mai faci? Ce mai faci? Cât de fericită ai fost şi tu, cândva!

La început, de cer n-ai fost legată
Şi cu pământul nu erai unită,
N-ai cunoscut necazul şi nici preafericirea;
De suflet la-nceput ai fost lipsită.
Dar iată piatra s-a topit
Şi sufletul în tine s-a-ntrupat;
De-atunci tu între oameni te-ai trezit
Să vezi şi ce nu-i şi ce-i adevărat!

Ce păcat că ai ajuns să porţi acum povara vieţii pământene!”

Citit în „cheia” naraţiunii obiective, *Visul din pavilionul roşu* este un roman realist. Observaţia ironică aruncă în aer romanul fantastic de tip iniţiatic, până la comedie. Aventurile grupurilor umane, relatate într-o naraţiune în evantai, convoacă o viermuială incredibilă de oameni şi fapte. Este aproape imposibil să-i reţii şi să-i urmăreşti pe toţi. Fiecare destin încearcă să comunice o stare particulară independent de cadrul romanului. „Saltul melodic” al modulaţiei semnului ne poartă prin medii de cea mai mare diversitate, din cocioaba umilă a unui nenorocit până în iatacurile aristocrate şi imperiale, cu o libertate stupefiantă.

Timpul trecut devine rapid timp legendar. Lanţul personajelor indică o lume discontinuă şi totuşi existând în coeziunea năzuinţelor ei spirituale prin puternicul instinct al protecţiei. Tendinţa acestei lumi este spre o lentă descompunere în sensul de refacere într-o altă configuraţie a relaţiilor sale. Dezagregarea este numai o aparenţă deoarece în final regăsim aceeaşi imagine a lumii echilibrate din primele pagini ale romanului. Cronotopul romanului realist este grădina. În acest centru emoţional se desfăşoară viaţa socială a familiilor din castelele Rongg şi Ningguo. Huzurul şi desfrâul tinerei generaţii par să arunce o umbră de decadenţă asupra societăţii aristocrate. În grădinile imense îngrijite de armate de oameni pârâiaşele, chioşcurile, pomişorii şi florile se armonizează în peisaje de un rafinament tulburător. Ospăţul la înflorirea primei flori a primăverii

(meihua) dat de doamna Yu, soția lui Jia Zhen din castelul Ningguo, convoacă prezențele de prim plan ale strălucitei familii: Jia Mu, bunica acestui clan, doamnele Xing şi Wang, aristocratele castei Rongguo, pe Bao-yu, doamna Qin — prilej de observație şi analiză psihologică.

Timpul romanului, a cărui intrigă este guvernată de cronotopul grădinii, se măsoară prin unitățile temporale ale acesteia, prin anotimpuri generice, neincluse în ani sau epoci. Oamenii îşi potrivesc gesturile şi existența printr-un mimetism vegetal. Momentul social culminant al romanului — vizita favoritei, Gui Fei, sora lui Bao-yu — se desfăşoară în grădina aranjată după planuri de vis. Tot grădina este aceea care găzduieşte serbarea dată în onoarea înfloririi neaşteptate a unui merişor, moment nefast de fapt ce aruncă o prevestire sumbră peste destinele aristocrate. Grădina este locul în care se exteriorizează deznădejdea şi dragostea, locul de apariție a spiritelor rele, cadrul nebuniei din final a lui Bao-yu şi a dragostei sale ambigue, capricioase. Starea grădinii indică starea relațiilor sociale, ascensiunea sau dizgrația, veselia sau drama. Cronotopul grădinii este cadrul ceremonioaselor scene de acordare sau retragere a protecției.

Aglomerarea de oameni, obiecte şi reguli de etichetă este enormă. Saltul de la un cadru la altul nu mai surprinde. Naratorul observă şi transcrie totul — peisaje sau dialoguri — cu minuție şi luciditate, incapabil adeseori să rezume. Ironia îl însoțeşte însă permanent. Abulia lui Bao-yu, unicul moştenitor direct al familiilor aristocrate, constituie o adevărată satiră în raport cu portretele strămoşilor săi glorioşi. Verva demistificării gesturilor disperate ale nobililor ce încearcă să-şi ascundă scăpătarea printr-un lux deşănțat este teribilă, ca şi a ambianței afacerilor necurate. Naratorul acestui roman obiectiv, crud în detalii şi fără vreo compasiune umană, nu poate fi decât însăşi nestemata.

Rivalitatea dintre tinerele fete, rude cu Bao-yu, şi crescute de bunica Jia Mu (ce se trage dintr-o familie ce aparținea clanului învățaților), se înfiripă fără ca naratorul să-şi exprime opțiunea. El rămâne până la capăt impersonal. Lumea acestui roman este bine definită prin relații de protecție. Feng Jie, femeie energică şi fermecătoare, trebuie să conducă povara familiei numeroase. Grațioasa poate biciui sau poate consimți la protecție. Protectorul acordă rangul fiecăruia. Doamna Wang, mama lui Bao-yu, există conform dreptului ei de mamă a moştenitorului, alături de alte concubine care îi fac viața mizerabilă prin copii — rivali lui Bao-yu; Jia Zheng, tatăl lui Bao-yu, fiul tiranicei Jia Mu, este la dicreția femeilor, incapabil să țină imensa familie sub control, mereu amestecat în afaceri politice ce îi aduc dizgrația şi ruina, autoiluzionat de o protecție imeprială şubredă; Jia Mu îi răsfață pe nepoți dar le retrage, după plac, protecția. Deşi este evident că Bao-yu o iubeşte pe Dai-yu şi că aceasta la rândul ei îl adoră, Jia Mu pune la cale căsătoria lui Bao-yu cu Bao-chai pe considerente vag mistice. Bao-yu bolnav va fi victima unei cumplite înşelăciuni. Bao-chai e îmbrăcată mireasă cu lucrurile lui Dai-yu, motiv foarte vechi în romanul chinez ca şi în romanul asiatic în general. Conform tradiției, Bao-yu nu poate şti cine este în spatele vălului. După ce o descoperă pe Bao-chai în camera nupțială, mirele are un acces de nebunie. Între timp Dai-yu moare iar Bao-yu, într-o criză mistică, înțelege că se vor reîntâlni în lumea iluziei. El pleacă să dea examenele imperiale, reuşeşte, dar în loc să-şi ocupe noul rang dispare împreună cu doi călugări.

Episodul nunții tăinuite este remarcabil prin mişcarea psihologiilor şi

precipitarea evenimentelor. Un alt episod extraordinar este concursul tematic de poezie desfăşurată în grădină în prezența împărătesei, protector tiranic ce impune modificări de gust ornamental şi liric. Autorul acestui roman este un as în sugerarea rafinamentului distrugerii. Ceremoniile, minciuna, felicitările, ipostazele înstrăinării umane pot conduce spre stări de un tragism psihologic remarcabil. Alternative cvasipermanente ale exteriorizării, râsul şi plânsul, constituie refugii comportamentale ale unei enorme concentrări interioare.

Romanul se desfăşoară cu foarte mici excepții, în grădina castelului de unde personajele nu ies eventual decât să moară. A părăsi grădina — centrul vital al relațiilor — echivalează cu dispariția totală din concretul existenței şi din scena epică a romanului.

Dacă romanul filosofic are ca nucleu central viața unui Bao-yu fantastic, romanul realist îl prezintă indecis şi prozaic, dispus să se preteze la orice înşelătorie care i-ar putea satisface capriciile. Performanța narativă a acestui roman citit în „cheia" narațiunii realiste este prezentarea eşecului mimării lumii transcendente, a frumosului absolut. Grădina pământeană din jurul lui Bao-yu se degradează rapid ca şi protecțiile acordate. Cumularea de performanță în acest ultim sens îi aparține lui Jia Mu, efigia clanului.

Roman erotic până la licențios, *Visul din pavilionul roşu*, odată citit în „cheia" sexualității delirante, este jurnalul liric al experiențelor juvenile ale lui Bao-yu. Reîntâlnim stilul discontinuu poematic al prozei tradiționale.

Cronotopul acestui roman este alcovul, iatacul doamnelor stimate, iubite sau posedate de acest Casanova de paisprezece-cincisprezece ani. Timpul aburos al sentimentelor înfiripate, explozive sau moarte stagnează foşnind uşor asemeni lampioanelor din hârtie suspendate în încăperile cu parfumuri grele. Bao-yu creşte în iatacurile doamnelor, îmbătat de splendoarea podoabelor femeieşti, a machiajelor sofisticate, de delicatețea tandră a făpturilor prizoniere ceremonialurilor stricte. Le iubeşte de timpuriu, detestând progresiv pe toți aceia care aparțin sexului său.

Ataşamentul erotic până la morbidețe al lui Bao-yu comportă o ciudată feminizare. Este surprins împodobindu-se ca o femeie; piatra pe care o poartă tot timpul la gât este şi ea un semn al rafinamentului feminin. Între femei se simte bine şi gândurile lui nu fac altceva decât să consemneze o abdicare ce se va converti brusc în setea sa de eros: „I-au mai trecut prin cap şi alte gânduri ciudate. Bănuiți ce anume? Fusese crescut de mic în mijlocul fetelor, având ca surori pe Yuan-chun şi Tan-chun, verişoarele Ying-chun şi Xi-chun, rude apropiate pe Shi Xiang-Yun, Lin Dai-yu şi Xue Bao-chai; bărbații erau nişte făpturi murdare, ale căror destine, în ochii săi, erau absolut lipsite de interes. Şi numai conducându-se după preceptele înțelepților iluştri, nu îndrăznea să nesocotească legea legăturii cu părinții, unchii şi frații. Dar cum pe sine nu se socotea printre bărbați, nici nu-i trecea prin minte că ar putea să servească drept exemplu pentru cei mai mici. Iată de ce Jia Huan (fratele lui, fiul unei concubine — n.n.) şi verii mai mici nu se prea temeau de el, dar pentru că nu voiau s-o nemulțumească pe Jia Mu, se sileau să i se supună".

Însoțit de un cortegiu de femei ce şi-l dispută şi se întrec în a-i satisface dorințele, Bao-yu cunoaşte de timpuriu „starea norului şi a ploii" împreună cu

delicata sa slujitoare Xi Ren. De fapt iniţierea avusese loc în patul superbei doamne Qin de unde visul îl transportase în palatul zânei Jing Huan. Ca şi în visul înţesat de prezenţe erotizante, realitatea se întrece în desfătare. Bao-yu îi face curte lui Xiang-yun, le iubeşte în chip diferit pe verişoarele Lin Dai-yu şi Xue Bao-chai. Toate femeile „colaborează" în dragostea lor, încercând din timp în timp acte disperate de revendicare.

Între slujitoarele cu care are sex — Xi Ren, She yue, Qing Wen, Cai Iun — se duce o luptă surdă, prima reuşind să şi-l adjudece. Slujitoarea doamnei Wang, pe nume Jin Chuan, pe cale de a fi sedusă de Bao-yu, este forţată să se sinucidă deoarece familia doreşte să restrângă numărul amantelor lui Bao-yu. Între femeile curtate în mod pur — Dai-yu şi Bao-chai — tensiunile se dezlănţuie progresiv. Familia reunită o ajută pe ultima să-i devină soţie. Dar ca soţ o va păstra şi pe Xi Ren. Plictisit de femeile geloase cât şi de substituirea căreia îi căzuse victimă, Bao-yu începe să trăiască cu slujitoarea Wu Er. Ea îi aduce aminte de Qing Wen, tânăra moartă în chip copilăresc. În acest timp Bao-yu de fapt conviețuieşte cu sufletul iubitei adorate, Dai-yu, pe care îl simte materializat în toate obiectele naturii. Această pasiune totală şi directă înnobilează erotismul lui Bao-yu întreținut de toate celelalte prezențe feminine disponibile.

Obiectele amoroase, limbajul florilor şi al culorilor, gesturile erotice, scenele de alcov întreţin o diafanitate perversă. Intelectualitatea şi rafinamentul spiritual al sexualităţii îmbibă textul cu o perversitate dulce. Gelozia şi saţul erotic sau, dimpotrivă, dorința mână personajele unele spre aletele. Căutarea satisfacţiei erotice cât mai depline nu scuteşte pe nimeni, de la venerabilul Jia Zheng la tontul Jia Huan. Înflăcăratul Jia Rui, care vrea să o posede cu orice preţ pe Feng Jie, va fi victima unei batjocuri falstaffiene din care i se trage şi moartea etc.

Moartea acompaniază fidel pe cei îndrăgostiţi. În roman se moare repede şi discret. Înstrăinarea de sex (în final Bao-yu) prevesteşte moartea. Sinuciderea nu surprinde, este de bun gust. Când cineva cade bolnav, înainte de a se chema medicul se fac preparative de înhumare. Uneori, cel bolnav este chiar ajutat să moară mai repede. Grupurile erotice îşi schimbă dinamic configurația. Noi contingente de femei tinere, educate, elegante intră în scenă ocupând fără scrupule locul liber.

Limbajul evantaielor şi al pietrelor de jad, codul poemelor compuse în toate împrejurările vieţii, ghirlandele de flori şi ceremonialul ceaiurilor nu pot suplini însă pentru noi, atât de ataşaţi de prezențele umane, vreau să spun de personaj în carnalitatea prezenței lui romaneşti, golurile care se cască atât de rapid în roman. Mai organic legați de personaj decât de sens, trăim un sentiment de spaimă față de o etică pentru care a produce sens pare mai presus decât respectul pentru existență. Moartea (şi nu atât destinul) fiind într-un înalt grad producătoare de sexualitate şi de sens, se instalează cu forță în trama romanului erotic.

Citit ca *roman al formării*, *Visul din pavilionul roşu* pare o echivalență romanescă dintr-o altă arie de civilizație culturală a unor romane ca *Wilhelm Meister, Doctor Faustus, Portret al artistului în tinerețe* sau *Herzog*. În această „cheie de lectură" obsesia fundamentală este a perfecționării prin atingerea unui nivel sau stagiu al desăvârşirii, tipar materializat înainte de alte personalități sau de personajele înseşi în existențe anterioare.

Stilul e lapidar; limitarea progresivă a expresivității se află înscrisă în poeme şi în fraza în cel mai înalt grad concisă, dar în cel mai înalt grad semnificantă. Cronotopul romanului formării este examenul. Tinerele vlăstare ale lumii aristocrate — Bao-yu, Dai-yu, Bac-chai, Xi-chun, Jia Huan, Jia Lan — învață sub o supraveghere severă. Băieții vor susține grelele examene imperiale pentru a-şi dobândi un loc în societate. Toată lumea ştie că „la examen de-ai izbuitit, cunoscut de o lume eşti". Viața nu este apoi decât o suită de examene neoficiale ce testează orizontul spiritual al tinerilor în formare. De fapt în *Tărâmul iluziei* Bao-yu este supus la un examen greu pe care prima oară îl pierde deoarece nu pricepe nimic din poemele-şaradă ale zânelor; a doua oară însă înțelege prea mult şi, din acest moment, viața pământească îi devine insuportabilă: „Xi-chun (pe cale de a se călugări în pofida voinței familiei — n.n.) a tăcut. Lui Bao-yu vorbele fetei i-au adus aminte un vers dintr-o poezie din hrisoavele destinelor, unde se spunea: <La palidul opaiț, smerită stă cu Buda>, şi nu şi-a putut reține suspinul. Apoi îşi amintea şi versurile în care se vorbea de patul ponosit <Xi> şi florile proaspete <hua> şi aruncându-şi privirea spre Xi Ren, fără voia lui, a început să plângă. Bao-yu când se întrista, când râdea, şi cu toții erau încredințați că din nou mintea lui se tulbură".

Nebunia lui Bao-yu este hamletiană; el ştie totul despre destinele celor din castelul Rongguo. Nebunia apare succesiv ca tot atâtea semne ale inițierii în cunoaşterea absolută.

Alte examene importante sunt concursul de poezie desfăşurat în prezența împărătesei, concursul de poezie susținut în onoarea unui merişor, sau examenul oficial din final pe care Bao-yu îl va trece pentru a sugera ideea performanței ignorate în lumea iluziilor. Destinul lui Bao-yu este o succesiune de examene pierdute şi câştigate. În prezența împărătesei nu iese onorabil decât ajutat în secret de Dai-yu — întruparea pământeană a celestului Mărgăritar purpuriu, poetă de un rafinament inegalabil. Poemul pe tema „Steagul abia zărit printre piersicile aromate" — semnat de Bao-yu dar scris de Dai-yu — cucereşte admirația împărătesei:

„Steagul piersicilor
Cheamă la desfătare cu vin,
Căsuțele ce se zăresc
Sunt departe, în cătunul vecin
Gâştele înoată
Printre nuferi şi crini;
În ramuri de duzi şi ulmi,
Rândunelele sunt oaspeți iară.
Ceapa a dat în pârg,
E miez de primăvară.
Până la zeci de *li*
Mirosul grâului te împresoară.
An îmbelşugat,
Pe cei flămânzi i-ai îndestulat".

O petrecere obişnuită între bărbați se poate transforma şi ea în concurs de poezie. Toată lumea compune poeme, filosofează, se exersează în scrierea

desăvârşită a hieroglifelor. Bao-yu şi Dai-yu ţin jurnale unde îşi perfecţionează meşteşugul liric. În clipa în care Dai-yu îşi arde poemele înseamnă că a renunţat la viaţă. A scrie echivalează cu a te forma neîncetat, deci cu a exista.

În toate camerele sărace sau elegante se disting cele necesare scrisului. Cititul nu poate fi nici el întâmplător ci exersat cu băgare de seamă. O inscripţie fără gust aleasă sau prost pictată poate aduce prăbuşirea. Acest roman al formării se recomandă, la rândul său, ca o tentativă a mai multor destine de a atinge, prin superioara lui elaborare, perfecţiunea literară.

O altă cheie de lectură este aceea din perspectiva autorului romanului semnat de domnul Cao Xue-qin, cum se recomandă în final. Acesta îşi începe romanul cu o punere în temă. Vrea să avertizeze de la bun început că totul este un joc de-a adevărul; o confesiune trucată dar şi o ispăşire. Stilul direct în care se adresează lectorului solicită creditul prin detaşarea ironică de propria ficţiune. Tonul aminteşte de introducerile didactice, tragic-hazlii ale lui Fielding la romanul *Tom Jones*; autorul Cao mărturiseşte că romanul său relatează un vis dar şi o experienţă reală: „Iată, aşadar, întâiul capitol al acestei cărţi! Eu, autorul, mărturisesc că după ce am avut acel vis minunat, am lăsat într-adins lucrurile şi întâmplările adevărate şi m-am hotărât să povestesc despre o piatră fermecată...” Pentru a afirma neaşteptat puţin mai departe: „Acum, când viaţa m-a doborât cu desăvârşire, când norocul a încetat să mă măi urmărească, ciudat, cum mi-am adus aminte de nişte fete din zilele de altădată. Trebuie să recunosc, dacă mă gândesc bine, că mai toate mă depăşeau, atât în privinţa a ceea ce cunoşteam cât şi a încercărilor la care mă supusese viaţa. Splendidele mele sprâncene şi mustăţi tot nu preţuiau cât agrafele şi fustele lor. (...) Astfel m-am simţit îndemnat să retrăiesc acele zile, când mă bucuram de îndurarea cerului şi de norocul moştenit de la străbuni, când purtam veşminte bogate — halate de brocart şi pantaloni din mătăsuri albe — când beam licori delicioase şi mă înfruptam copios din bunătăţi şi când prinsesem să disprețuiesc poveţele părinţilor, să nu ţin seama de îndemnurile dascălilor, neglijându-mi talentul şi trăindu-mi viaţa fără a o împlini, săvârşind astfel cea mai îngrozitoare nelegiuire. Oi fi eu păcătos, recunosc, dar n-am să las să se ofilească neştiute în iatacuri femeile acelea, numai de dragul de a-mi ascunde cusururile. De altfel, vorbind despre toate acestea e ca şi cum aş ispăşi (...) E-adevărat. N-am cine ştie ce învăţătură, dar cred că tot voi izbuti să evoc locuri unde am trăit şi oameni pe care i-am cunoscut, chemând la lumină acele femei şi iatacuri, risipind plictisul şi deschizând ochii celor ca mine...”

Ficţiune, rememorare, ipoteză a unui destin de excepţie în lumea chineză, romanul a fost — se precizează — mai întâi săpat în piatra fermecată de piatra însăşi care a transcris astfel tot ce văzuse în mediile prin care fusese purtată de Mang Mang şi Miao Miao. Piatra îl roagă pe călugărul daoist Kong Kong să înţeleagă că povestea ei nu falsifică adevărul şi de aceea „găsesc că naraţiunea mea va avea prospeţime şi va fi mai ieşită din comun”. Călugărul „a chibzuit îndelung, a mai citit încă o dată istoria săpată în piatră şi abia atunci băgă de seamă că nu cuprindea într-adevăr decât fapte şi întâmplări reale”. El se apucă să transcrie povestirea definind esenţa artei epice: „Din clipa aceea călugărul văzu ivindu-se din neant contururi, din contururi se născură sentimente, apoi sentimentele intarară din nou în contururi, iar contururile iarăşi se prefăcură în neant”.

Manuscrisul lui Kong Kong numit *Însemnările lui Qing Seng* trece şi prin mâna literatului Kun Mei-xi din Donglu, care îl intitulează *Oglinda nepreţuită a iubirii*, după care nimereşte în casa lui Cao Xue-qin, care îl citeşte de zece ori şi îl revizuieşte de cinci. El îi dă noul titlu, *Istoria celor douăsprezece agrafe de păr din Jinling* („Mormântul de aur" — vechea denumire a oraşului Nankin). Iată însă că finalul precizează că povestea romanului *Visul din pavilionul roşu* e cu totul alta; el conţine o altă aventură a pietrei fermecate. După ce transcrisese prima poveste, la câteva secole, Kong Kong se reîntâlneşte cu nestemata şi, nemulţumit, citeşte pe ea o nouă poveste. Nu înţelege de ce piatra s-a reîntors în lumea visului şi iluziei. Se hotărăşte să rescrie noua poveste pentru a nu fi răstălmăcită şi deci neînţeleasă.

Kong Kong caută pentru finisarea ei artistică „un om liber de patimile ei lumeşti... ca toţi să afle că nici în ceea ce este miracol nu există miraculosul, în ceea ce este simplu nu există simplitate, în cea ce este adevărat nu există adevărul, în ceea ce este prefăcut nu există prefăcătorie". Peste câteva veacuri şi cicluri de existenţă manuscrisul ajunge tot la domnul Cao Xue-qin, care este nemulţumit de „frazele ticluite" şi „expresiile neşlefuite" ale textului. Afirmă că totul este confuz, neclar. Kong Kong amuzat bănuieşte atunci că textul e o ficţiune:

„- Înseamnă că totul nu-i decât o plăsmuire! a strigat el. Nici autorul (piatra — n.n.) nici cel care a copiat-o (Kong Kong — n.n.), nici cel ce o citeşte (Cao Xue-qin — n.n.) nu va şti dacă-s adevărate ori nu întâmplările care ţes această poveste. Nu-i decât o născocire ivită sub impulsul unei stări de nespusă încântare".

Afirmaţia lui Kong Kong este esenţială. Înţelegem că primul roman al pietrei fermecate despre *Istoria celor douăsprezece agrafe din Jinling* se găseşte montat în cel de-al doilea text — forma finală care i-a parvenit cititorului sub numele de *Visul din pavilionul roşu*. Ne amintim că în *Tărâmul iluziei* Bao-yu descoperă o mapă cu *Hrisoavele (istoriile!) cele mai însemnate ale destinelor celor douăsprezece agrafe din Jinling* pe care le citeşte cu atenţie — acele *poeme prozaice*, formă arhaică a romanului chinez — ce constituie textul princeps. *Romanul în roman* era deci un procedeu epic cunoscut, iar lectura primului roman al pietrei de către Bao-yu în *Tărâmul iluziei* nu este deloc întâmplătoare.

În concepţia literaturii ca ficţiune ce a guvernat romanul chinez de timpuriu ca şi romanul homofonic şi de sinteză, retorica acreditării unei stări veridice nu a fost decât un mijloc de potenţare a emoţiei estetice. Rememorarea, proza subiectivă constituiau procedee romaneşti care excludeau de la bun început identificarea naratorului cu autorul, ceea ce a realizat o disociere pe care poetica romanului european o cunoaşte abia de un secol.

Subiectivitatea afişată este aici o pură convenţie. Motivul manuscrisului găsit, planurile epice simultane, intervenţia naratorului-martor şi comentator al scenei apar componente ale unei tehnici narative.

Naratorul, comentator direct, martor al lumii imaginate, nu este profetul mâniat al lumii ebraice sau martorul biblic extaziat de o ambianţă fastuoasă, ci umbra literatului desăvârşit — estet, poet şi filosof al lumii sale, proiecţia sa ideală, o abstracţiune concretizată prin stil. Iată o mostră din scena vizitei favoritei imperiale în *Grădina priveliştilor încântătoare:* „Yuan-chun a observat o curte

largă, iluminată şi acoperită cu plante înmiresmate, copaci împodobiţi cu lampioane, ferestrele de aur şi pragurile de piatră. Nu se pot reda strălucirea şi frumuseţea perdelelor de bambus împletite în fibre subţiri ca mustăţile de rac, a covoarelor din blănuri de vidră, întinse peste tot, a paravanelor din coadă de fazan şi mireasma aromatelor îmbătătoare ridicându-se din sfeşnice! Într-adevăr:

Uşile de aur şi porţile de piatră -
Castel în care zeii pot să stea
Iatac albastru şi-ncăperi de vis.
Lăcaşul preafrumoasei Fei Zi".

Naratorii dramatizaţi (personajele) nu fac decât să tindă spre contopirea cu prototipul ideal al spiritualităţii. Disputele estetice, de o subtilitate pe care o putem accepta sau percepe fragmentar, constituie o dovadă în acest sens. (O legendă spune că filosoful Lao Zî plângea când vedea culoarea albă, ştiind că nu va rezista timpului şi se va păta...) În timpul unei unei petreceri Bao-chai îl umileşte pe încă neformatul Bao-yu astfel: „Când a sosit timpul să se aşeze la masă, Jia Mu a rugat-o pe Bao-chai să mai aleagă o piesă. Aceasta a cerut *Poarta templului de munte*.

— Cum de îţi plac asemenea piese! s-a mirat Bao-yu.

Bao-chai a râs.

— Vezi spectacole de atâţia ani şi n-ai băgat încă la cap că piesa aceasta este deosebită, atât din punct de vedere al stilului, cât şi în ceea ce priveşte aranjamentul scenic!

— Nu-mi plac piesele zgomotoase, a spus Bao-yu.

— Dacă vei mai susţine că fragmentul acesta este zgomotos, atunci înseamnă că nu înţelegi piesa — a constatat Bao-chai. Am să-ţi povestesc. Acest act se cântă după motivul nordic *Buze carminate*, melodia fiind încântătoare, amintind de sunetul frângerii metalului. Textul poetic este cu totul aparte. Dintre toate actele, cel ales de mine se potriveşte cel mai bine la interpretare în felul motivului *Planta agăţătoare*. Oare să nu fi ştiut tu toate astea?" etc.

Sondarea psihologiilor se concretizează epic cu aceeaşi delicateţe spiritualizată. Debusolarea lui Dai-yu când află că este destinată să-şi piardă iubitul în urma unei substituiri murdare, sau sila lui Bao-yu înlănţuit prin căsătorie de o femeie pe care nu o iubeşte constituie unele dintre episoadele pivotale ale romanului.

Romanele majore ale Chinei şi în mod special cele ale secolului al şaptesprezecelea exprimă ataşamentul faţă de o societate moralistă, o concepţie personală despre lume şi viaţă, şi nu în ultimul rând preocuparea pentru structură şi stil realizate narativ prin emanciparea, explorarea inconştientului, şi a naturii sinelui.

Chin P'ing Mei-- Lotus de vară, Vaza şi Prunişor de primăvară

Romanul *Chin P'ing Mei* al cărui autor este cunoscut drept Şcolarul–care–Râde-Râde din Lang-Ling sau Shantung datează din 1617-1618. Partea întunecată a societăţii chineze traversată de corupţie, lăcomie, depravare este prinsă magistral. Succesul acestui roman enorm, complex, sofisticat, compus de un autor

necunoscut în partea a doua a secolului al şaptesprezecelea a fascinat şi fascinează şi azi. El demonstrază odată în plus că în artă cel mai important lucru este impactul operei asupra celui ce o receptează, efectul subliminal şi nu structurile sau organicitatea, compoziţia care pot oscila cu timpul, epoca, gustul schimbător al vremii.

Roman homofonic şi tradiţional, în măsura în care fiecare roman homofonic are puternic prezente arhitecturile epice ale romanului tradiţional şi invers, se ocupă de Ximen Ching sau transliterat Ximen Qing şi trei personaje feminine centrale traduse în româneşte drept Lotus de vară, Vaza şi Prunişor de primăvară şi prin toate, de seducţie, bani, putere, dorinţă carnală, prostituţia societăţii timpului. Ximen Ching va fi pedepsit după moarte, prin urmaşii lui. Va supravieţui doar soţia principală şi fiul lor care va deveni preot budist ispăşind crimele tatălui. Umorul, detaliile, realismul au fost remarcate de toate exegezele. *Lotus de vară, Vaza şi Prunişor de primăvară* (tradusă în româneşte de Mira şi Constantin Lupeanu, Cartea Românească, 1985) este un roman de sinteză şi homofonic, putând fi citit la rândul lui în numeroase chei.

The Plum in the Golden Vase or *Chin P'ing mei* într-o versiune recentă în enlgeză[90] are în jur de o mie de pagini; dintre acestea, 56 pagini insereaza lista personajelor, unele din ele avind note explicative consistente. Titlul *Chin P'ing mei* ce a mai fost transcris şi *Jin Ping Mei* este o combinaţie a celor trei nume de femei importante ale romanului: P'an *Chin*-lien, Li *P'ing*-erh, şi P'ang Ch'un-*mei*. Cele trei nume pronunţate diferit în mai multe intonaţii mai pot avea alte înţelesuri, de la *Crenguţa de merişor în vaza de aur*, la *Înfloririle crenguţei în vaza de aur* sau *Ecoul glamoros la intrarea în vagin*.

Interpretat şi citit ca roman cu cheie, roman pornografic, morală budistă, roman de moravuri, exerciţiu realist naturalist, romanul cu o sută de capitole dovedeşte că a avut un singur autor care a construit intriga cu o mână sigură. Autorul anonim a scris o prefaţă în care mărturiseşte că lucrarea este o critică morală a epocii. Subtextul filosofic relevat de prefaţă dă romanului o puternică coloratură metafizică, unii exegeţi văzând aici influenţa indiscutabilă a doctrinei filosofului Hsün-tzu.

Romanul are o intrigă unitară şi o structură simetrică. Ximen Qing este un bărbat însurat care se bucură de prosperitate. Prin cadouri scumpe, obţine un post înalt, i se naşte un fiu dintr-o relaţie pseudo incestuasă, femeia fiind văduva fratelui său pe care o ia în casă în pofida împotrivirii soţiei legitime, conduce o vastă reţea de amoruri perverse cu femei din cele mai diferite categorii sociale. La mijlocul romanului, Ximen Qing cumpără un afrodisiac de la un călugăr indian, ceea ce va fi începutul autodistrugerii. Nesaţul erotic desfăşurat pe sute de pagini pare a nu avea limite. Pe parcurs îi moare soţia favorită, fiul, şi el însuşi. În ultimul capitol, fiul născut de soţia neglijată în chiar momentul morţii sale, va lua drumul celibatului la îndemnul unui misterios călugăr budist care este imaginea celuilat călugăr care condusese la distrugerea lui Ximen Qing.

Numele personajelor au înţelesuri ascunse, duble sau triple. Chiar şi locul intrigii a făcut să curgă multă cerneala prin implicaţiile lui secrete, filosofice,

[90] *The Plum in the Golden Vase* or *Chin P'ing* translated by David Tod Roy, Princeton University Press, 1993. 2 vols. *Introduction* by David Tod Roy.

inițiatice. Eufemismele, cum ar fi „divina broască țestoasă", un mod obişnuit de a vorbi despre penis, sunt mânuite pentru efectul erotic subliminal. Poeme, dialoguri populare, piese de teatru, parodii la texte cunoscute sunt distribuite în materia epică. Enormitatea dorinței personajului principal care numără câte femei a posedat[91], dorința cuantificată prin numărul orgasmelor într-un act sexual fac parte din rutină. Se poate discuta chiar despre o relație între bani şi sex, înmulțirea unora şi a altora fiind condiționate reciproc, deşi sexul nu o poate lua înaintea numărului banilor. Sexul devine în final o formă de capital.

Promiscuu şi fatalist într-o cheie de lectură, romanul debutează cu un adulter[92]. Negustorul Ximen şi amanta lui, Pan Jinlian, îl omoară pe bărbatul acesteia şi aranjează căsătoria lor, Ximen aducând-o pe Pan în casă drept a cincea concubină. Apoi o aduce în haremul personal pe Li Pinger, căreia deasemenea îi ucide bărbatul. Ximen şi-o face favorită principală pe Li Pinger care rămâne gravidă şi îi naşte un fiu, dar ambii, mamă şi fiu mor repede prin grija geloasei şi sexual însațiabilei Pan Jinlian. În acest moment Ximen dă de călugărul budist. În vis, moarta Li Pinger îi atrage atenția asupra pericolului mortal în care a intrat. Ximen nu îi dă atenție şi practic va muri din exces erotic. De fapt moare pentru că posesiva Pan Jinlian îi dă o supradoză din poțiunea excitant erotică. Fiul care devine călugăr este de fapt reâncarnarea tatălui. Imaginația ambivalentă, de o sexualitate extraordinară dar şi de o ironie corozivă fac din acest roman unul din cele mai puternice ale romanului clasic chinez.

Romanul de sinteză chinez sau romanul homofonic este o expresie a spiritului sintetic chinez ale cărui chei, cronotopi, ipoteze de autor, stiluri, procedee condensează, după logica sugestiei, într-un text unic, mai multe arhitecturi epice, mai multe lumi imaginare. Perceperea în simultaneitate a inextricabilelor țesături de sensuri creează simbolic imaginea unui semn peste care plutesc depuneri monstruoase de stări inefabile şi sens.

[91] Martin W. Huang, *Desire and Fictional Narative in Late Imperial China*, Harvard University Asia Center, 2001. Vezi capitolul 4: *The Materiality of Desire and the Beyond in Jin Ping Mei.*

[92] Vezi comentariile pe această temă ale lui Keith McMahon, *Causality and Containment in seventeenth-Century Chinese Fiction*, Brill, 1988.

ÎN SPAŢIUL AŞTEPTĂRII

În marginile Asiei, la un hotar unde pentru ea începea barbaria şi unde domnea confuzia de mai bine de cinci secole de la distrugerea celor mai îndepărtate culturi-bastion ale lumii asiatice (cultura minoică tributară lumii egiptene, lumea troiană şi cultura micenianã clădite amândouă pe solul minoic şi în genere asiatic), se ivesc premisele unei noi arhitecturi epice. Se ştie că popoarele mării — ionienii, aheenii, dorienii — îşi instalaseră definitiv după secolul al XII-lea î.e.n. supremaţia în bazinul egeean, fiind fermenţii unei noi civilizaţii. Pe coasta Ioniei, o mentalitate creatoare originală îşi începe destinul odată cu secolul al IX-lea î.e.n. Dacă *Odiseea* — considerată opera unui Homer obosit şi inexplicabil fantast — este scrisă într-un stil ce vorbeşte de influenţa puternică şi deloc surprinzătoare a poeticilor asiatice, *Iliada* apare drept o operă de concepţie originală, aş spune chiar polemică[93].

În *Iliada* descifrăm atitudinea lui Homer faţă de arhitecturile epice ale Asiei. Cunoscându-le, el procedează ca şi Aristotel câteva secole mai târziu faţă de filosofia lumii asiatice: preia, ca şi când totul i-ar aparţine şi împinge izvoarele în uitare cu o nepăsare proprie logicii pragmatice a lumii sale.

Mutaţia cea mai importantă operată de Homer în *Iliada* este una ce ţine de un raport inedit al spaţiului cu timpul. Poetica romanului asiatic, ce va irupe ulterior în romanul grec de sursă alexandrină, şi-a calculat de obicei reperele printr-un destin proiectat să se mişte într-un spaţiu şi un timp enorm al aventurii fizice sau spirituale. Călătoria a constituit mobilul epic primordial al arhitecturilor epice sumeriene, vedice, egiptene, biblice, chineze. Mişcarea personajului în spaţiu, timp, idee este proprie lui Rama, Ghilgameş, Setne, Iov, Bao-yu.

Homer răstoarnă termenii problemei. Condensează o întreagă umanitate într-un spaţiu riguros trasat unde o ţine prizonieră, limitând dimensiunea aventurii; timpul real, enorm şi fluctuant, este redus drastic iar dilatarea sa uriaşă va fi o funcţie psihologică; geografia, din aburoasă (mitică, onirică, fabuloasă, vizionară), devine extrem de precisă (ceea ce au putut constata arheologii după 27 de secole descoperind Troia conform indicaţiilor *Iliadei*); se face o veritabilă hartă a lumii homerice; se inventează simetriile flagrante şi contrapunctul epic; se pune accentul pe relaţii; se subordonează — într-un cuvânt, în mod strict, timpul, spaţiul şi ideea — personalităţii umane. În locul omului — o funcţie de timp şi spaţiu — Homer pune la punct ecuaţia timpului şi spaţiului ca funcţii ale existenţei umane.

[93] Despre unitatea structurală a *Iliadei* datorată unui autor cu o remarcabilă viziune narativă vezi Jeremy Ingalls, *Structural Unity of the "Iliad"* în *The Classical Journal*, Vol. 42, No. 7 (Apr., 1947), pp. 399-406. "...is to draw together those aspects of the structure of the Iliad which constitute its primary "unity and wholeness," to demonstrate that the Iliad is the creature of one mind's creation. It is fortunately no longer the fashion to question the fact of the possibility of such a demonstration in regard to the Iliad. but, to the best of my present knowledge, though the demonstration is now often assumed, it has never been, point by point, presented."

Iliada îşi ia ca subiect un moment al războiului troian care a durat, după precizările lui Homer, zece ani. Acest episod se desfăşoară în al nouălea an al războiului. Mai clar, este vorba de tensiunile care agită cele două armate timp de câteva zile în al nouălea an al conflictului. Între a şasea şi a şaptea zi ştim că se scurg douăsprezece zile. Spaţiul este unul dat, ca în viitoarea tragedie. Unitatea de spaţiu şi timp se prefigurează subtil. De o parte se află cetatea lui Priam; de cealaltă se găsesc tabăra aheilor, corturile, întăriturile, corăbiile cu care au venit şi marea; la mijloc se întinde neutru câmpul de bătaie ca un decor sărac: un râu numit Scamandru care, exasperat de nedreptatea zeilor, îşi va ieşi în final din fire ‚angajându-se' în luptă directă cu Ahile, şi un smochin singuratic, undeva aproape de meterezele Troiei, lângă Poarta Scheeană, unde Hector ia cea mai importantă decizie a vieţii sale.

Sărăcia în elemente a cadrului pare să se îmbunătăţească dacă acceptăm, plantate pe verticală, încă două scene sau două platforme: deasupra, platoul Olimpului şi al Muntelui Ida unde se desfăşoară conflictele zeilor, dedesubt, acvaticul de unde vin Tetis şi Poseidon. Pentru narator esenţiale de reliefat de astă dată nu sunt iniţierea prin aventură, ispăşirea, accederea simbolică la un adevăr, ci conflictul psihologiilor, al personalităţilor. Zeii gravitează în jurul destinelor umane şi nu le determină. Agamemnon îl jigneşte pe Ahile din propria sa impulsivitate şi fără amestecul nimănui. Nu există un aranjament venit din transcendent în această privinţă. Planul real al naraţiunii îşi situează centrul în mijlocul scenei umane. Gestul lui Homer este atât de uluitor încât Aristotel în *Poetica* a considerat *Iliada* deosebită, prin compoziţie, de toate celelalte texte epice pe care le cunoscuse. Teoreticianul înregistrase mutaţia produsă de pe aventură pe cadrul fix, segment al aventurii.

CRONOTOPII *Iliadei* (centrele în jurul cărora se organizează principalele evenimente ale naraţiunii şi care, după Bahtin „oferă un teren potrivit, substanţial, pentru prezentarea în imagini a evenimentelor"[94] sunt *cetatea, tabăra* şi *Olimpul*. "Cronotopul" este un termen care desemnează o unitate a analizei de text avînd în vedere natura categoriilor spaţiale şi temporale reprezentate. Cronotopul este un nod, un centru esenţial al naraţiunii şi care o defineşte. În Iliada, pe măsura comprimării spaţiului, se dilată timpul. Aceasta se produce printr-o aglomerare de gesturi tensionate, relaţii dramatice, fapte cruciale, psihologii puternice. Materializarea timpului în spaţiu se produce prin acţiunile şi trăirile înregistrate în perimetrul cetăţii, taberei, Olimpului.

Mişcarea epică devine ameţitoare. Însumarea timpurilor epice personale umflă urieşesc timpul real (formele romaneşti asiatice mergeau cu precădere pe timpul real egal cu timpul epic trăit de un personaj cum ar fi Ghilgameş, Rama sau Mardoheu). Timpurile subiective din fiecare cronotop intră la rândul lor în timpul specific al *luptei* şi al *aşteptării*, timpii determinanţi ai *Iliadei*. De aici decurge că, în esenţă, cronotopii esenţiali ai *Iliadei*, aceia care dirijează centrele conflictuale sunt, în mod corespunzător timpilor amintiţi, *lupta* şi *aşteptarea*.

[94] M. Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică*, Edit. Univers, 1982, pp. 474-483.Vezi deasemenea M.M. Bakhtin, *Forms of Time and the Chronotope in the Novel*, în *The Dialogic Imagination*, Austin, Texas, 1981, pp. 84-258.

Iliada este o imensă tabără de luptă trăind o enormă aşteptare în speranţa a ceva care nu se mai produce. Întreaga producţie epică nu face decât să consacre un perpetuu moment zero, rezultantă a trei forţe ce se anulează reciproc. *Iliada* începe aşa cum se termină. Dispariţia din scenă a unor personaje nu modifică cu nimic raportul real de forţe. Ştim de la narator că lupta va mai dura încă aproape un an, ceea ce, din unghiul textului atât de dens, înseamnă o eternitate. La rândul lor, anticipările vocii auctoriale nu schimbă cu nimic din atmosfera de plumb a acestui război exasperant. Aşteptarea uriaşă cheamă secvenţele în care tensiunile acumulate explodează.

Pe cât de sălbatică va fi *lupta*, pe atât de insuportabile ghicim că au fost acele comprimări tensionate ale interiorităţii în *aşteptare*. Reacţiile lui Agamemnon şi Ahile, neliniştea personajelor creşte din tensiunea aşteptării. Procedeul a fost reafirmat ulterior de tragici şi de romancierii clasici şi moderni: de la doamna de La Fayette, la Dostoievski, Kafka, Camus, Buzzatti, Julien Gracq.

Departe de a fi un decupaj întâmplător din ciclul troian, *Iliada* este pentru cititorul debarasat de prejudecăţi de lectură o arhitectură romanescă rotundă şi suficientă sieşi. Operele de artă trebuiesc judecate şi în sine. Relaţiile supratextuale absolutizate întreţin adeseori erori de situare. Finalul *Iliadei* (funeraliile lui Hector), prin sugestiile pe care le dezvoltă (moartea eroului troian, incinerarea lui prevestesc simbolic distrugerea Troiei, anticipată şi în capitolele anterioare de narator), poate fi echivalat cu finalul unui roman parabolic. *Iliada*, altfel spus, condensează până la a face neinteresantă orice altă informaţie adiacentă — toată istoria războiului troian — devenită veritabilă funcţie psihologică în spaţiul şi timpul limitat al textului epic. Finalul deschis uzează desăvârşit de tehnica simbolurilor sugestive.

Iliada poate fi citită ca o ficţiune parabolică care a fost scrisă după aproximativ patru secole de la consumarea războiului troian, în care autorul foloseşte informaţii precise, motive legendare şi mitologice aşa cum Thomas Mann a scris *Iosif* şi *fraţii săi* plecând de la motive biblice. În măsura în care ne este interzis să considerăm acest ultim roman drept un „apendice al Bibliei", tot aşa nu are nici o raţiune subordonarea *Iliadei* unui ciclu eroic de legende. Informaţii privind un ipotetic final al destinelor *Iliadei* sunt de altfel oferite din belşug de autor sub forma prevestirii. Prin acest procedeu Homer îşi poate lua libertatea de a oferi textului său un final deschis. Iată o mostră din Cântul XV unde, într-un discurs, Zeus face neinteresantă orice altă relatare despre războiul troian:

„Ei risipindu-se atunci, năvală vor da la corăbii
Unde tot colcăie-Ahile, iar el va oşti pe Patroclu,
Dragu-i prieten, pe care-nainte sub ziduri la Troia
Hector apoi o să-l culce, în vreme ce el pologi-va
Droaie de tineri între care va fi şi Sarpedon
Fiul meu. Şi de necaz va ucide pe Hector Ahile,
Iar după asta eu face-voi neîncetat să urmeze
Dinspre corăbii dosirea troienilor până ce-aheii

Troia cea-naltă lua-vor apoi..."[95]

În mod explicit găsim aici o delimitare tranşantă de romanele unui destin (Ghilgameş, Rama, Moise). Pe Homer îl interesează evaluarea unor stări-limită, *a unei crize de destin* şi nu *povestea* unei vieţi. Dacă ar fi fost autorul romanului lui Ghilgameş, Homer s-ar fi limitat probabil fie la momentul înfruntării cu Humbaba, exemplu de hybris, deoarece lezarea zeului Enlil îi împinge pe eroi spre dramă, fie la moartea lui Enkidu.

Timpul apoi — al trecutului eroic — din *Iliada* nu poate fi comparat decât cu „timpul atemporal" al romanului parabolic: un prezent etern fixat în memorie ca un timp scurs limitat, familiar nouă în ultimele decenii prin Kafka, Borges şi Buzzatti. Faţă de *Deşertul tătarilor, Iliada* deţine funcţia unui arhetip.

Disociindu-mă de Auerbach[96] — care în *Mimesis* face o paralelă între textele homerice şi cele biblice pentru a conchide că textele homerice sunt lipsite de tensiune — *Iliada* îmi apare prin excelenţă ca un roman al tensiunilor, de o factură însă total diferită de acelea ale textelor cărora ea le este opusă. *Biblia* şi *Iliada* sunt rodul a două mentalităţi, civilizaţii, concepţii estetice, poetici narative cu totul deosebite. Comparaţia dintre ele nu este revelatoare decât din unghiul reliefării acelor procedee specifice care duc de fapt spre formularea expresivă a aceloraşi năzuinţe eterne ale romancierilor.

După cum s-a putut observa într-un capitol anterior, textele biblice se nasc dintr-o raportare fundamentală, foarte tensionată a naratorilor faţă de divinitate. Homer este — din această perspectivă — un ateu. El scrie vizavi de scriitorul evreu cu o seninătate şi o libertate de neimaginat. Aceasta din urmă, elaborând, foloseşte cu predilecţie principiul figural conform căruia toate evenimentele şi relaţiile romaneşti se anticipă şi se presupun într-o deschidere absolut infinită, personajele sale principale sunt selectate în virtutea apartenenţei la o unică „familie" de spirite ce încheie pacte globale sau separate cu Dumnezeu. La Homer, dimpotrivă, zeii coboară cu încântare în zonele omenescului; ei sunt — am spune — asimilaţi. Legăturile de consaguinitate sunt absolut generale şi de aceea netensionate. Toate personajele *Iliadei* au un strămoş divin şi, simultan, fiecare zeu îşi afirmă paternitatea a numeroşi descendenţi pământeni. Zeii pot fi parteneri, prieteni, rude, mai mult sau mai puţin apropiate. Separaţi doar spaţial, ei formează o unică şi organică comunitate de sânge dirijată de aceleaşi resorturi şi interese.

Tot aşa, afirmaţia lui Auerbach că „Homer nu cunoaşte fundalul" asemeni textului biblic vine dintr-o aceeaşi simetrie absolutizată. Fundalul homeric, într-adevăr, nu are nimic cu încordarea textului ebraic care urmăreşte să-l ţină pe cititor într-o tensiune morală extenuantă. Criza şi tensiunea la Homer sunt dezvoltate prin cadru şi nu prin fiecare frază, relaţie sau fragment narativ. Elementul „retardant" (frecventele digresiuni), opus de Auerbach tragicului, constituie o modalitate inteligentă de relaxare a crizei aşteptării (echivalentă rememorării din romanul modern) care altminteri ar fi luat pe fiecare pasaj al textului o înfăţişare paroxistică.

[95] Citatele din text provin din ediţia Homer, *Iliada*, în româneşte de G. Murnu, ESPLA, 1959.
[96] Erich Auerbach, *Mimesis*. Cap. *Cicatricea lui Ulise*, E.L.U., 1967

Homer abate atenția, creează diversiuni obligatorii. Prezentul etern din prim-plan, necesitatea de a nu lăsa în penumbră sau nefinit nimic, „impulsul fundamental al stilului homeric de a reprezenta fenomenele perfect rotunjite, palpabile şi vizibile în toate părțile lor componente, precis determinate în ceea ce priveşte relațiile lor spațiale şi temporale", sunt la urma urmei specifice şi tragediei. Dacă textul biblic poate fi comparat cu un tablou expresionist în care fiecare element urmăreşte să producă un şoc, textul homeric seamănă cu acele tablouri suprarealiste în care senzația de irealitate e produsă de un amănunt tulburător plantat într-o ambianță corectă, amănunt care condensează într-un concept sensurile plastice.

Fundalul homeric este conceptual. Reliefarea uniformă înfăşură ca într-un manşon de lumină stranie predispoziția unei umanități războinice de a trăi la modul tragic. Funcția tragediei la Homer nu se manifestă doar din rațiuni estetice. Spre deosebire de *Vechiul Testament*, unde se produce prin represaliile divinității discreționare ce impune creatorului un cod etic inhibant, tragicul are la Homer un rol profilactic, acela de a crea o masă de oameni aptă să întrețină, în spațiul limitat, tensiunea regeneratoare. Tragicul homeric e o formă de incitare şi de efervescență a spiritelor, echivalent al lucidității politice din lumea contemporană.

Mişcarea umanității *Iliadei* este fundamentată de relații precise, nu atât pe verticală cât pe orizontală. Homer nu se rezumă la spectacolul lor ci duce această spiritualitate în mişcare către o deschidere infinită, incomensurabilă. Față de poetica romanului asiatic, poetica *Iliadei* consemnează culminația raționalului. Nimic nu rămâne aici implicit. Totul se exteriorizează epic sub reflectorul rațiunii. Gândirea zeilor şi a oamenilor se manifestă explicit în discurs. Resorturile psihologice sunt descrise cu grijă. *Iliada*, rezumată, explicată, descrisă dar mai puțin *interpretată*, apare de aceea ca o parabolă a existenței — prizoniera unui spațiu închis, conflictual -, menită să se macine în tensiunea tragică a aşteptării spre împlinirea destinului prestabilit.

Înaintea lui Aristotel care intuise originalitatea polemică a *Iliadei*, Platon observă în *Statul* că deseori „poetul vorbeşte în numele său, neîncercând să ne facă a ne închipui că ar vorbi altcineva decât el. Cele ce urmează, însă, el le rosteşte ca şi cum el însuşi ar fi Hrises, străduindu-se pe cât îi stă în putință să ne facă să credem că nu Homer e cel ce vorbeşte, ci bătrânul preot. Aşa a întocmit el aproape toată istorisirea cu privire la cele ce au avut lor la Troia, în Itaca şi pățaniile din întreaga *Odisee*"[97]. Platon remarcă în acest pasaj, după toate aparențele deosebirea, în tehnica narării, dintre *povestire* şi *roman*, acesta din urmă folosindu-se de vocea autorului şi de vocea personajelor sau a naratorilor dramatizați. Platon îl suspectează pe Homer pentru iluzia pe care vrea să o creeze.

Cine vorbeşte deci în discurs, se întreabă în subtext Platon, Homer sau Hrises? Naratorul sau personajul? Se poate accepta ideea naratorului impersonal ce face loc personajului, sau prin personaje vorbeşte totuşi acel narator implicat „descoperit" de retorica modernă? Disputa e şi azi la fel de actuală, dar meritul lui Platon e de a sesiza că, din amestecarea vocilor autorului şi personajelor sau naratorilor diverşi, ia naştere un text epic ce nu are nimic nici cu poezia şi nici cu

[97] Platon, *Statul,* în *Arte poetice. Antichitatea*, Editura Univers, 1970, p. 108.

teatrul sau povestirea. Acest „text" nu este altul decât romanul sau, în termeni generici, o arhitectură epică.

Iliada se desfăşoară efectiv într-o unitate de timp bine delimitată. Acest procedeu stă şi la baza concepţiei despre timp a romanului modern: o unitate de timp limitată (o zi la Joyce, câteva zile în *Zilele* Virginiei Wolf etc.) poate fi un revelator al fluviului interior atât de bogat al conştiinţei şi al angrenajului de relaţii în care este prinsă fiinţa umană. Unitatea de timp într-un spaţiu limitat a fost intuită ca un creuzet de o importanţă psihologică şi tensională de excepţie. Cele câteva zile şi nopţi „homerice" de acţiune efectivă în plan epic rivalizează din această perspectivă cu cei paisprezece ani de aventură ai lui Rama, Tripitaka sau Bao-yu.

La Troia luptă o armată multinaţională. Ca într-un veritabil război al lumilor, se înfruntă coaliţia *Orientului* poliglot şi multinaţional (mezii, tracii, carienii, perşii, iranienii etc.) cu aceea a *Occidentului* ce afirmă o unitate etnică şi chiar lingvistică (aheii, beoţii, foceienii, locrii, abanţii, arcadienii, chefalienii, etolii, cretanii, mirmidonii, enienii, perebii etc.). În prolog se precizează încă din primele fraze reperele temporale şi spaţiale. *Ne aflăm în a zecea zi* a unei teribile molime care macină tabăra aheenilor. În acest timp între cele două tabere s-a instalat armistiţiul. *Iliada debutează deci efectiv după 9 zile de pace*. Acea pace echivalentă în textul lui Homer cu *aşteptarea*, deci cu tensiunea. Nenorocirea aheenilor a fost provocată de Agamemnon care a refuzat să o înapoieze pe Hriseis preotului şi tatălui ei Hrises, protejat al lui Apolo. Hrises fusese luată de Agamemnon în captivitate cu mulţi ani în urmă — cel puţin zece — într-un război sângeros ce nu avea nimic cu Troia. Deşi suntem înaintea Troiei, *Iliada*, debutează cu un conflict „netroian" care se va răsfrânge însă în chip spectaculos asupra celor două tabere. Deşi răscumpărarea oferită de Hrises e bogată, lacomul Agamemnon pare totuşi atât de ataşat de Hrises, încât afirmă răspicat că femeia „chiar cărunţi-va-n robie / Tocmai în Argos acasă la mine, de ţara-i departe, / Pânză ţesând şi culcându-se alături de mine". Drept pedeapsă, Apolo dezlănţuie ciuma.

Prima zi efectivă de acţiune epică, urmând altor zile presupuse de „relaxare", începe departe de orice zgomot al războiului, ca o zi de pace. În acest colţ al Asiei Mici, o imensă armată adusă de o flotă impresionantă a întemeiat o societate războinică ce vieţuieşte, luptă sau vegetează prin ritualuri şi tabieturi sociale sau casnice. Ele au construit din anormal o alternativă a normalităţii. Pare că sunt aici de când lumea; corăbii comerciale din toată Marea Egee îi aprovizionează de ani de zile pe ahei cu vin din cel mai bun, femei, arme şi alimente; în schimbul lor sunt daţi talanţi sau prizonierii prinşi pe câmpul de luptă, care, prin oficine specializate, sunt răscumpăraţi de troieni; armurile furate de la cadavre asigură un comerţ rentabil. Rivalii conviețuiesc într-o simbioză stranie: Menelau ştie că dincolo de câmpul de luptă se găseşte Elena, aceasta se arată adeseori pe ziduri pentru a-şi saluta rudele ahee.

Troia, la rândul ei, îşi întemeiază, în mijlocul asediului, un mod de existenţă: coalizează prieteni, tratează cu aheii, îşi desfăşoară viaţa în noile reguli impuse. Anormalul apare ca normal. Tensiunea modifică, radicalizează două lumi. De o parte şi de alta, după primul şoc, se produce o readaptare care creează un alt tip de existenţă, într-o încordare creată de cei doi poli cu sarcini spirituale diferite. De aceea este posibil ca, în cel mai curtenesc mod, troienii să respecte dezbaterea

aheilor şi, mai înainte, zilele grele ale molimei. Nimic nu tulbură sfatul ostăşimii convocate de Ahile. După toate armistiţiile, regula este însă ca toţi să se reîntâlnească pe câmpul de luptă, să se salute politicos, să se hărţuiască şi, eventual, să moară. Prezenţa permanentă a morţii, sângele, rănile hidoase fac parte din recuzita tragică a cadrului epic.

În această primă zi Ahile îl sfătuieşte pe Agamemnon să renunţe la Hriseis. Prorocul Calha avertizează că, în caz contrar, va fi vorba de o nenorocire. Deşi i se vorbeşte cu politeţe, Agamemnon reacţionează furibund. Da, o cedează pe Hriseis, dar trimite imediat oameni în corturile lui Ahile să o ia ca despăgubire pe iubita acestuia, Briseis. Ca răspuns la ofensă, Ahile anunţă că se retrage din luptă şi o roagă pe mama lui, zeiţa Tetis, să vorbească cu Zeus. Doreşte ca troienii să-i împingă pe ahei până la corăbii pentru ca aceştia să-şi dea seama ce înseamnă absenţa lui Ahile; Tetis cere o audienţă lui Zeus. Hera simte că s-a pus ceva la cale fără ştirea ei, dar se retrage la ameninţarea lui Zeus.

În timpul nopţii, Zeus comandă un vis „momitor" pentru Agamemnon. În zori acesta se scoală cu speranţa unei victorii rapide.

Cea de a doua zi debutează cu un sfat al căpeteniilor. Aici Agamemnon îşi povesteşte visul. Afirmă că este sigur de victorie. Înainte de luptă vrea totuşi să testeze printr-un vicleşug starea de spirit a armatei: îi va îndemna pe ostaşi să părăsească lupta. Numai că întreaga armată se şi repede la corăbii. Va fi oprită de căpetenii şi moralizată. Se fac jertfe, se dă ospăţul de rigoare, se pregătesc armele. Lângă râul Scamandru se va desfăşura apoi lupta, nu înainte ca Homer să treacă în revistă „toţi căpitanii şi vasele toate" din ambele tabere, nu înainte ca troienii, ce ţineau la rândul lor un sfat, să fie preveniţi de emisari divini. Pe câmpul de luptă troienii chiuie iar „danaii păşeau pe tăcute suflând a turbare". Punctul culminant este dat de înfruntarea lui Paris cu Menelau înaintea celor două armate. Paris e înfrânt şi încalcă pactul ce îi pretinde, în situaţia dată, să o înapoieze pe Elena. Zeii se ceartă pentru supravieţuirea cetăţilor. Taberele adverse intră în luptă. Tidid Diomede face ravagii între troieni. Zeii protectori angajaţi de partea celor două armate ajung să se bată între ei; răniţi, cer ajutorul lui Zeus. Hector ucide pe oricine îi iese în cale; într-o pauză a luptei îşi vizitează familia. Împreună cu Paris pe care îl moralizează aspru, reintră în bătălie. Se înfruntă cu Aias Telamonianul, dar cei doi sunt despărţiţi de zei. Aheii cer un răgaz să-şi îngroape morţii. Troienii le sugerează lui Paris şi Priam să o înapoieze pe Elena, dar renunţă convinşi de rege. La rândul lor troienii doresc un răgaz ca să-şi îngroape morţii.

În cea de a treia dimineaţă troianul Ideu merge în solie la Agamemnon pentru a preciza că Elena nu le va fi nicicând înapoiată şi pentru a perfecta armistiţiul. Aheii şi troienii strâng leşurile, pregătesc rugurile în vederea incinerării, spală sângele de pe armuri.

Între timp danaii pun la punct întărituri gigantice de apărare. Astfel se scurge această zi în care Poseidon se plânge iritat de construcţia aheilor din marginea mării. Ospăţul dintre cele două tabere ce benchetuiesc se încheie ca şi negoţul obişnuit al ostaşilor ahei cu sclavi, arme, piei, vin.

În cea de-a patra dimineaţă „Zorile-n văl şofraniu pe pământ se iviră, când Zeus, / Fulgerătorul ceresc, a făcut adunare cu zeii / Sus pe-a Olimpului culme". El le interzice să intervină pe câmpul de luptă. De pe muntele Ida va contempla lupta. Aheii sunt acum în vădită inferioritate. (Toată epica homerică nu

face de altfel altceva decât să afirme că troienii n-ar fi fost înfrânți fără ajutor divin.) Când zeii stau deoparte, troienii învinge. Este modul lui Homer de a sugera superioritatea strălucitei civilizații troiene şi de a-şi exprima subtil mirarea că ea a putut fi înfrântă. Reiese totuşi că rafinamentul asiatic nu se poate opune războinicilor de profesie. *Iliada* e scrisă cu o netă simpatie pentru troieni şi antipatie pentru aheii lacomi, laşi, certăreți, inferiori în ceea ce priveşte nivelul de cultură. În „zilele" narate de *Iliada*, Zeus este de altfel de partea troienilor, iar luptele nu se sfârşesc decât cu triumful troian atât timp cât zeii nu au voie să intervină de nici o parte. Ura teribilă a noilor veniți față de o civilizație superioară, uriaşul lor complex de inferioritate sunt transferate de narator în spatele zeilor.

În această zi Hector face prăpăd printre ahei. Suntem de fapt în a doua zi de luptă iar Hera şi Poseidon sunt revoltați de pasivitatea lui Zeus. Este rănit Teucru de către Hector. Hera o previne pe Atena iar aceasta se travesteşte în hainele lui Zeus; dar sunt drastic oprite. Destinul, le previne Zeus, este decis: până nu va fi ucis Patroclu şi nu va reintra Ahile în luptă, troienii vor fi în chip absolut biruitori. Se lasă seara spre tristețea troienilor în avans şi fericirea danailor în impas. Lângă râul Xantos, Hector ține sfat cu oastea şi hotărăşte să înnopteze pe câmpul de luptă. Jertfe bogate sunt aduse zeilor de această ceată de bărbați puternici, exemplare ale unei civilizații strălucite în declin. În înserare, sub bolta plină de stele, singuri pe câmpul de luptă, ei retrăiesc beția calmă a încrederii într-o victorie amăgitoare. Ştim că sunt destinați pieirii. Ştim că sprijinul pe care mizează nu există. Sunt în mâna destinului, împinşi să aştepte o victorie ce le va aduce pieirea; atmosfera aparent calmă şi senină dar tensionată de fundalul atâtor intrigi, clipa prezentă de victorie față de viitoarele dezastre, aşteptarea din finalul Cântului al VIII-lea sunt de un tragic nespus (prefer să o citez fără separarea versurilor): „Vântul de pe câmpie purta înspre cer mirodenia cărnii arse pe-altare de ei, dar nu voiau zeii s-o guste; N-aveau plăcere, urau pe Troieni şi pe Priam şi Troia. Dar cu încredere-n sine pe câmpul de luptă troienii stau peste noapte păzind pe la multele focuri aprinse. Cum se arată pe boltă mândrețea de stele în jurul lunii frumos luminate, când molcom, senin e văzduhul; Văile atunci, singuratice piscuri şi culmi răsărite ies la lumină, că nemărginit se dezvăluie cerul; Stelele toate se văd, de se bucură-n sine păstorul; Tot aşa multe la număr păreau între vase şi Xantos vetrele aprinse de oastea lui Hector înaintea cetății. Mii de jeratice ardeau pe câmpie şi-aproape de ele Câte cin'zeci de oşteni vegheau cât e noaptea de mare. Caii pe-alături din orz şi alac ronțăiau la tot carul; Şi aşteptau Dimineața să vie pe tronu-i de aur..."

Noaptea în care troienii veghează este agitată şi pentru aheii înfricoşați. Starea depresivă a armatei aşteptând o victorie care nu mai vine e comparată de narator cu furtuna de pe mare adusă „de vântul miazănoptiu şi-apusean din Tracia". Agamemnon cutreieră tabăra şi îşi cheamă căpeteniile. Plânge de necaz. Înțelege că a fost victima unei farse. Vrea să se împace cu Ahile, să-i dea tot ce doreşte acesta chiar şi fata sa în căsătorie numai pentru a-l determina să reintre în luptă. Ahile însă îi respinge pe soli.

Ulise[98] nu are nici un succes diplomatic. El îi transmite lui Agamemnon sfatul lui Ahile de a părăsi lupta. Dar Tidid Diomede, care nu se sperie de antipatia lui Zeus, calmează lucrurile: nimeni nu va da înapoi. Căpeteniile se risipesc. În cort, Agamemnon se cutremură văzând pe platou focurile taberei troiene, „cântarea din fluier şi nai şi larma de oameni. Când apoi se uită şi vede pe ahei la corăbii, smocuri de păr de la plete cu mâna-şi smulge". Insomnia lui Agamemnon i se transmite şi lui Menelau. În toiul nopţii cei doi merg la Nestor. Sunt treziţi pe rând Aias, Ulise, Tidid. Pe câmpul de luptă ei se aşază roată pentru a ţine sfat. De o parte sunt troienii temporar victorioşi; de cealaltă aheii. Şi atunci ei pun la cale o diversiune: „Tidid şi Ulise, ca o pereche de lei înaintează în beznă de noapte printre măceluri şi leşuri şi arme şi chiaguri de sânge". Paralel, Hector ţine sfat cu căpeteniile sale şi hotărăşte acelaşi lucru: diversiunea în tabăra aheeană. Rezultatul va fi că troianul Dolon trimis într-o incursiune obişnuită de recunoaştere e ucis fără pic de onoare de ahei care, intraţi în tabăra troiană, îl ucid în somn pe temutul Resos, conducător al tracilor, după care îi fură armele şi caii faimoşi.

Cea de a cincea zi, adevărată zi de un an, debutează sub semnul isprăvilor nocturne. Aheii îndemnaţi de Agamemnon prind curaj. Par în avantaj. Troienii indispuşi de masacrul nocturn sunt la rândul lor în aşteptare. Lupta începe mai cumplită ca oricând. Armele, toaleta de război a lui Agammenon şi ploaia de sânge prepară o dată în plus tensiunea aşteptării care va exploda sângeros. Pe câmpul de luptă de astă dată îşi etalează măiestria însuşi Agamemnon. Ulise şi Tidid luptă împreună. Unul câte unul însă aheii importanţi sunt scoşi din luptă: răniţi sau speriaţi, „pletoşii" ahei cedează terenul celor „cu păr neted şi lins". Nestor şi Ulise fug la corăbii în căutare de forţe proaspete. Ajung la Peleu, Patroclu, Ahile. Nestor sugerează travestirea lui Patroclu în armura lui Ahile. În acest timp armata ahee se retrage în degringoladă. Troienii ajung la corăbiile ahee. Bătălia se dă acum la şanţurile, meterezele, turnurile de apărare ale agresorilor aheeni. Încleştarea este năprasnică.

Superioritatea armamentului ahean pare evidentă. Troienii nu îi pot ucide totdeauna deoarece sulițele lor, care lovesc fără greş, nu le pot pătrunde decât rar platoşele. Oaze de meditaţie se pierd în avalanşa încleştării. Victoria amănuntului războinic e hotărâtoare. Pentru a-i stăvili pe troieni, Hera îl incită erotic pe Zeus; acesta adoarme iar Hector, rănit, leşină. După un intermezzo zeiesc, Hector reintră în luptă; ideea e de a da foc flotei ahee. Cele două forţe egale, Hector şi Ahile, se presupun permanent dar nu se vor întâlni decât în final, când tensiunea explodează

[98] Adele J. Haft, "*Odysseus' Wrath and Grief in the Iliad: Agamemnon, the Ithacan King, and the Sack of Troy in Books 2,4,&14*" în *Classical Journal* 85, no.2 (1989-1990): 97-114. Cearta dintre Odiseu şi Agamemnon şi punerea sub semnul întrebării a codului eroic de către Ahile sunt centrale acestei analize. Numele lui Odiseu înseamnă practic „a arăta furie sau mânie faţă de cineva" de aceea Odiseu este numit „Bărbatul mâniei", instigatorul mâniei zeilor şi oamenilor. Autoarea consideră jalea, mânia şi furia drept temele principale ale Iliadei:" No one else in the Iliad questions the heroic code—that is, the value of leaving one's home to fight and win possessions—so profoundly as Achilles, although in the legend, we note, it is Odysseus who is marked as the man originally reluctant to leave his home, not Achilles. Deriving Odysseus' name from 'to hate or display anger/wrath against someone" , the Odyssey characterizes its polytropic hero as the "Man of Wrath" —as recipient and instigator of the wrath of both gods and men. But if wrath forms part of the Odyssey's thematic quilt …..along with their complement … "grief" are the Iliad's central themes."

în forme paroxistice. Admirându-l pe Hector, naratorul nu face altceva decât să creeze un contrast tragic. Patroclu neliniştit îl contaminează pe Ahile de neliniște, ale cărui ură şi dispreț față de Agamemnon sunt totuşi copleşitoare. Sub semnul inteligentului Apolo, protectorul spiritului şi artelor, troienii îi hăituiesc pe aheii protejați ai zeiței Palas. Aias e încolțit. Nemaiputând răbda, Patroclu intervine travestit.

Îndoiala, nehotărârea lui Zeus cu privire la regele Sarpedon, fiu iubit, luptător în tabăra troiană, e decisă de destinul necruțător. Mişcarea nebună a întâmplărilor şi imaginilor hotărăşte ca în cronotopul luptei să domnească *viteza* prin excelență. Vuietul scuturilor copleşeşte. Un panoramic al leşului lui Sarpedon e de o forță teribilă. Homer-naratorul cunoaşte perfect rațiunea lui Zeus-demiurgul, deloc ascunsă ca la naratorii evrei. Pe de altă parte, aşa cum El conversează cu satan, şi aici Zeus e adus în text pentru a conversa, de pildă, cu Apolo. Dacă Moise fusese însă inițiat de divinitate, aceea care îi comunică textul ce trebuie transmis, Homer în chip vădit îşi imaginează, forța de convingere şi adevărul izvorând la el din perfecțiunea textului epic.

În toiul luptei Hector se întâlneşte cu Patroclu. Se face seară. Primul îl ucide pe prietenul lui Ahile. Lupta dată mai înainte pentru trupul lui Sarpedon se repetă acum pentru acela al lui Patroclu[99]. Hector pune mâna pe armele lui Ahile. Eroul zilei este Hector. Degringolada aheilor, jalea până la nebunie a lui Ahile o determină pe Hera să încheie mai repede această zi pentru a-i salva pe ahei.

Noaptea, Ahile cere mamei sale noi arme pe care Hefest i le va meşteşugi. Va intra în luptă, spre nefericirea zeiței Tetis care ştie că imediat după victoria asupra lui Hector se apropie pentru fiul ei sorocul morții[100].

Cea de a şasea zi îl aduce pe Ahile în fruntea oastei; Agamemnon i-a înapoiat lui Ahile tot ce-i luase. Zeus le dă zeilor mână liberă. Cele două tabere reîncep lupta. După atâția ani fiecare cunoaşte foarte bine datele fizice şi psihice ale oricăruia dintre adversarii săi redutabili. Ahile furibund îi caută de aceea metodic, făptuind adevărate masacre care îl revoltă până şi pe râul Scamandru.

Zeus se amuză privind cum oamenii şi zeii se bat cu înverşunare. Iar Hector ştie că trebuie să dea lupta hotărâtoare. Eneas, pe punctul de a fi ucis de Ahile, este salvat de mama sa, Afrodita. Dar Licaon e ucis. Hector, singur pe câmpul de luptă, sfâşiat de pasiunea pentru viață şi de sentimentul eşecului,

[99] Moartea lui Patroclu a fost văzută ca o descriere în fapt a morții lui Ahile, moarte care nu este niciodată descrisă ca atare în Iliada. Vezi R. Janko, *The Iliad: A Commentary, Volume IV: Books 13—16*, Cambridge, 1992, pp. 408—17.

[100] Oliver Whitehead, *The Funeral of Achilles; An Epilogue to the 'Iliad' in Book 24 of the 'Odyssey', în Greece & Rome*, 2nd Ser., Vol. 31, No. 2. (Oct., 1984), pp. 119-125. Moartea lui Ahile este tema dominantă a părții a doua a Iliadei. Ahile ştie şi el că va muri, ceea ce nu îl îndepărtează de câmpul de luptă. Autorul discută semnificațiile imanente ale motivului, parte a cunoaşterii de tip eroic:" The death of Achilles, then, is the dominant concern of the last part of the Iliad, and its meaning is fully explored. The significance of his death lies in the immanence with which it pervades his life. Achilles' knowledge of his death becomes a formulation of the telos of all heroic action, in that it represents the ultimate object of heroic knowledge. However, it is only in the context of a continuing state of warfare that this knowledge can be attained. It is therefore essential that the Iliad be open-ended, and that any ultimate resolution be precluded by the narrative. The meeting between Priam and Achilles in Book 24, although it conveys a vision of common humanity which temporarily suspends the motives of war, does not ignore the necessity for the continuation of the fighting after its purpose has been accomplished."

aşteaptă înfruntarea decisivă lângă Poarta Scheeană. Când îl vede pe Ahile e cuprins însă de o groază iraţională şi fuge. De pe metereze toată Troia îl roagă să se refugieze în cetate. Amăgit de Palas, acceptă lupta care este inegală: de o parte omul, de cealaltă braţul cu arme de neînvins. Ahile îl ucide pe Hector în chip sălbatic. Dar troianul murind îi prevesteşte acestuia grabnica moarte. Lângă Poarta Scheeană, Ahile se simte pionul unei înscenări absurde căruia i se promite, în schimbul unei crime, gloria. Trupul lui Hector este, conform obiceiului războinic batjocorit. Ahile se supune sfâşiat scenariului eroic. În Troia domneşte jalea. De cealaltă parte a câmpului de luptă, la căpătâiul lui Patroclu, Ahile boceşte sălbatic. În Olimp, Tetis plânge inevitabila moarte a lui Ahile. Paralelismele între polii tensiunii epice sunt extraordinare. *Se lasă noaptea*. Lui Ahile îi apare în vis Patroclu ca semn ultim al marii lor prietenii.

În cea de a şaptea zi Ahile organizează înmormântarea lui Patroclu. Îşi taie pletele pe care le depune în mâinile defunctului. Pregăteşte minuţios mormântul care va fi peste puţin timp şi al lui. El priveghează ziua şi noaptea rugul care arde.

În ziua a opta, Ahile strânge rămăşiţele lui Patroclu şi deschide jocurile în onoarea defunctului. Ori de câte ori jalea îl cuprinde, batjocoreşte trupul lui Hector. Rugul purtând ca un rod straniu cadavrul prietenului şi înţesat de cărnurile duşmanilor, arsese monstruos. Ahile rememorează vremile trecute. Această profanare a trupului lui Hector nu este pe placul zeilor.

Trec douăsprezece zile de armistiţiu.

A noua zi debutează cu un discurs anti-Ahile al lui Febus-Apolo. Imprecaţiile Hecubei sunt şi ele paroxistice. Sfătuit de vocea conştiinţei sau de Iris purtând solia divină, Priam pleacă să ceară trupul lui Hector, iar Ahile e pregătit de Tetis să îl cedeze.

Noaptea Priam intră în cort, pe furiş, la Ahile. Acesta e tolerant deoarece se vede pe sine proiectat în condiţia lui Hector, asemeni lui Ghilgameş înaintea cadavrului lui Enkidu. Monologul lui Ahile care plânge alături de Priam, odinioară domn peste Lesbos, Frigia, Helespont, precizează precaritatea condiţiei umane. Îi promite un nou armistiţiu pentru a-şi înmormânta fiul, pe Hector. Priam pleacă împreună cu trupul fiului său pe furiş, în miez de noapte, îngrozit că ar putea să dea ochii cu Agamemnon.

Zorii zilei a zecea îl prind în Troia. Înmormântarea lui Hector în dimineaţa celei de a treizprezecea zile de la moarte este simetrică, până la imitaţie, aceleia a lui Patroclu. Rugul îşi trimite funebru în acest final flăcările spre cer prevestind mistuirea Troiei. Suntem într-o pauză a înfruntării. Tensiunile cresc iar enorm. În jurul mormintelor lui Hector, Patroclu şi Ahile aşteptarea celor două tabere prinde consistenţă materială.

Dacă considerăm timpii luptei drept timpi accentuaţi şi tot ceea ce se desfăşoară în afara acestora drept timpi neaccentuaţi, dacă vom avea în vedere apoi temporalitatea acreditată de prolog (un moment zero indefinit temporal dar sugerat de comentariul epic, apoi cele 9 zile de molimă şi deci de armistiţiu) şi de către epilog (înmormântarea lui Hector cu zilele de armistiţiu reglementare), atunci succesiunea epică a zilelor şi nopţilor *Iliadei* apare ca o desfăşurare de 15 nuclee

epice tensionate diferit, după modelul, de altfel surprinzător de modern, al unei game necanonice cu accente simetrice distribuite după cum urmează: (fig. 1)

↑ ↑ ↑ ↑ ↑
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Rezultă că primii timpi sunt neaccentuați, cel numerotat cu numărul patru este accentuat, cu numărul cinci neaccentuat, cei cu numerele şase, şapte şi opt sunt accentuați şi aşa mai departe. Al optulea nucleu epic (central, numerotat cu cifra şapte) deține şi paroxismul tensional. Construcția epică privită astfel are o linie perfect simetrică. Structura romanescă se afirmă la Homer în funcție de accepția pe care o are timpul în spațiu, de „timbrul" acestuia în cronotopul *aşteptării* şi al *înfruntării*. În textele biblice, timpul eternizat nu depinde de spațialitatea ci de relația spirituală postulată epic, a eului creator şi a personajului cu zeitatea, de *pactul* separat. În poetica vedică, timpul şi spațiul sunt estompate de modalitatea de retragere din karma pentru topirea în sufletul universal; în romanul lui Ghilgameş, obiectele în spațiu, materialitatea cadrului ucid timpul, iar în proza egipteană obsesia temporală disproporționată nu se mai poate ajusta la nici un spațiu.

Tipul de tensiune creat în *Iliada* poate fi considerat sursa poeticii şi retoricii clasice; ea acreditează pe lângă simetria compoziției (şi circularitatea ei) ideea de *construcție* epică efectivă a tensiunii după legile sufleteşti şi mentale ale omului atic. Rigoarea ei va deveni un veritabil tipar sacralizat de poetica romanului latin sau de aceea a clasicismului european.

În acest sens merită relevată importanța ideii de simetrie compozițională la Homer, acea simetrie care stă la baza legilor armoniei. Față de poetica romanului asiatic, unde simetria se naşte în general din necesitatea de a se crea o antiteză, la Homer ea este destinată să dețină rolul ritmului din fraza muzicală. Pilon al ansamblului epic, simetria se substituie bătăii de metronom sau măsurii muzicale, creând tensiuni dramatice şi oferind — odată cu melodicitatea contrapunctică — perspectivă acțiunii epice din prim plan. Deoarece Homer nu ştie să se folosească în narațiune de locuțiunea „în acelaşi timp", iar prezentul este timpul favorit al verbului, toate elementele par înşirate în text fără relief, ca pe o ață. (Să fie oare întâmplător că limba greacă îi permitea lui Aristotel să vorbească de *prezenturi* şi să afirme că verbele la timpuri neprezente nu sunt verbe adevărate?) Homer merge în Iliada pe triade temporale armonizate în cadrul fiecărui nucleu unde guvernează totdată un timp accentuat sau neaccentuat.

Este mai limpede poate acuma țesătura zăpăcitoarelor variații temporale ale *Iliadei*, cauza acelei senzații de contracție brutală sau dilatare monstruoasă a unui timp altminteri riguros determinat, impresia că ne rătăcim, că pierdem sentimentul timpului epic parcurgând-o. Timpii antitetici dezvoltați de un acelaşi mobil epic modulat însă în cronotopi diferiți, timpi integrați la rândul lor în timpul general al fiecărui nucleu epic, creează o arhitectură temporal-emotivă în simetrii stricte.

Paris, de pildă, o fură pe Elena, femeia lui Menelau, ceea ce dezlănțuie nenorocirea în cetatea Troia; Agamemnon i-o ia lui Ahile pe Briseis, ceea ce provoacă catastrofa în tabăra aheeană. Tetis îl tulbură pe Zeus, uzurpă autoritatea

Herei, obține afecțiunea şi ajutorul divinului, ceea ce conduce la marile certuri şi lupte între olimpieni. Motivul femeii aducătoare de nenorocire este astfel modulat alături de multe altele.

La Troia, supărarea dintre Priam şi Eneas sau Hector şi Glaucos sunt publice şi păguboase pentru cetate; pentru ahei, supărarea dintre Ahile şi Agamemnon face ravagii; în Olimp, neînțelegerile dintre Zeus şi Hera iau forme paroxistice. Înmormântarea lui Patroclu de către ahei este şi ea simetrică celei a lui Hector la troieni şi a lui Ahile de către olimpieni; deşi încă în viață şi în plin succes, Ahile îşi prepară cu grijă înmormântarea, iar Tetis, împreună cu tot Olimpul, e pregătită să o săvârşească.

Motivele travestirii şi ale metamorfozelor sunt şi ele la fel de bine modulate. Zeii se travestesc în permanență, Atena nesfiindu-se să îmbrace chiar armura lui Zeus. Patroclu vine pe câmpul de luptă în armura lui Ahile, iar Hector se înfruntă cu Ahile purtând armura acestuia, ceea ce poate fi înțeles ca o luptă a lui Ahile purtând arme divine cu propria sa imagine pământească.

Laşitatea are acelaşi regim melodic: Paris fuge în chip laş de pe câmpul de luptă; Ulise sau Menelau trebuie să fie îndemnați drastic să intre în luptă, iar Menelau şi Agamemnon se retrag ori de câte ori încleştarea ia forme anarhice ca să nu mai vorbim de laşitatea aheilor în general; laşitatea zeilor, labilitatea lor merg şi ele ierarhic de la Zeus însuşi spre toți ceilalți.

Triada timpilor simetrici — troian, aheean, olimpian — funcționează deci diferit după regimul nucleelor accentuate sau neaccentuate, conform cronotopilor guvernanți ai romanului — cronotopul *aşteptării* şi al *luptei*. Cronotopul aşteptării obligă triada timpilor simetrici la *desfăşurare* (succesiune). Aceasta este proprie nucleelor *epice neaccentuate*. Rezultatul apare sub forma unei contracții temporale în respectivele nuclee. În succesiune, timpii relatării, rezumării, dramatizării se suspendă reciproc iar senzația epică este de temporalitate (o zi de pildă) amputată. În cronotopul luptei, triada timpilor simetrici funcționează diferit, prin *intersectare*. Nucleele epice accentuate, cărora ea le este proprie, se susțin reciproc; acestea cunosc fenomenul de supradilatare temporală aşa cum se poate vedea din schema paginii următoare.

Dacă în *Spre far*, prin transcrierea fluxului interior de gândire şi senzații a mai multor personaje, Virginia Woolf dimensionează urieşesc prima zi a romanului, însumarea trăirilor individuale prin intersectarea timpilor antitetici cărora personajele le aparțin în nucleele epice accentuate are în *Iliada* o funcție identică. Nu întâmplător episoadele care supradimensionează o unitate de timp sunt cele ale înfruntării efective într-o situație limită când timpul real, obiectiv, devine timp interior, trăire tensionată, durată.

În *Iliada* timpul în care tensiunile interioare explodează se afişează epic, cu alte cuvinte prin intersectarea timpilor antitetici în nucleele epice accentuate. Supradimensionarea temporală constituie marca timpului interior. Contrar celor ce susțin că, „pentru grecul epocii clasice existență era vizibilă şi audibilă", că el „este cu totul în exterior" fiindcă „în principiu el nu cunoaşte (de fapt) nici o existență nevăzută şi mută", aceasta (viața interioară mută, reflecția mută, durerea mută) fiindu-i străină deoarece ea ar fi apărut odată cu misticismul de influență

orientală[101], consider că respectiva supoziție este tot atât de adevărată pe cât este de adevărat că exteriorizarea totală în plan epic a fluxului de gândire a personajelor romanului modern impersonal cu naratori flotanți, concurenți ai vocii auctoriale, exclude viața interioară a acestora şi misterul inexprimabil al ființelor. Acest procedeu a condus, dimpotrivă, în proza modernă, la o considerabilă proliferare a enigmei. La rândul lor, pe măsură ce vorbesc, personajele lui Homer nu devin atât de limpezi şi fără de mister cum s-ar părea. Enigma din spatele reacțiilor contradictorii ale lui Agamemnon, Ahile, Ulise, Tidid, Zeus rămâne până la capăt de nedezvăluit. Ca şi marea enigmă a încăpățânării de a asedia ani în şir o cetate sărăcită şi totuşi de necucerit pentru că ideea de a o obține pe „Elena-nciumata", cum o blamează Ahile, nu apare decât ca o fluturare seducătoare a unui pretext minor. Dedublarea în discurs acționează în chip natural. Izvorul ei se găseşte în şiretenia generică a aheilor, zeilor, troienilor, dar şi în reflexivitatea romanului vechi asiatic pe care Homer îl cunoştea destul de bine după cum au demonstrat P. Jensen şi A. Heubeck.[102]

Mobiluri epice identice se manifestă în

↓ ↓ ↓

Timpul troian	Timpul aheean	Timpul olimpian

↓ ↓ ↓

care în

↓ ↓

Cronotopul aşteptării determină	Cronotopul înfruntării determină

↓ ↓

Timpii desfăşurați	Timpii intersectați

↓ ↓

Proprii nucleelor epice neaccentuate cu efect de contracție temporală	Proprii nucleelor epice accentuate cu efect de dilatare temporală

[101] M. Bahtin, op. cit., p. 350-351.

[102] Conf. P. Jensen, *Das Gilgames - Epos und Homer.* Vorläufige Metteilung şi A. Heubach, *Betrachtungen sur Genesis des Homerischen Epos*, în *Gilgameš et sa légende.* Etudes recueillies par Paul Garelli, Paris, 1960.

„Sportivitatea minciunii" la greci era puternic susținută de ideea că falsitatea este un factor creator, stimulator al artei verbale şi al inteligenței. Şirul de capcane de acest gen poate fi esențial în dramatismul narațiunii. Zeus de pildă, hotărât să-i pedepsească pe ahei la rugămintea zeiței Tetis, îi trimite lui Agamemnon un vis momitor pentru a-l incita la luptă. Convins că va cuceri Troia, Agamemnon îşi pune totuşi la încercare ostaşii comunicându-le că a hotărât ridicarea asediului. Aceştia cad în capcană ca şi Agamemnon: se reped la corăbii să plece spre case cu acelaşi entuziasm cu care puțin mai târziu, după ce îşi va opri oastea, Agamemnon se aruncă în luptă. Altădată Hera îl adoarme cu vorbe de dragoste pe Zeus pentru a-i lovi pe troieni, iar Pallas Atena îl trage pe sfoară fără scrupule pe Hector. Exteriorizarea gândirii ascunse, a existenței nevăzute la personajele lui Homer, aşa cum apare ea, nu este decât o convenție utilizată şi de naratorul modern.

Alteori tensiunile interioare neexprimate ale reflectorilor afirmă puncte de vedere sensibil diferite. Fragmentar, viziunea epică este adeseori subordonată în chip vădit unui personaj dramatizat. Naratorul pe care îl presupun a fi Homer — acea proiecție ideală ce ne aparține despre creatorul acestui text — poate conversa cu unul dintre personajele sale sau se poate retrage pentru a-i da cuvântul.

În Cântul XVI autorul îl interpelează pe Patroclu ca pe un partener de dialog care participă totodată la scriere: „Oare pe cine întâi şi pe cine la urmă răpus-ai / Menețiene, când zeii au venit să te ducă spre moarte? (...) Ca un cufundător Chebrione / Cade din carul frumos iar viața-i se duce din oase / Batjocorindu-l atunci ai zis, Călărețe Patrocle: 'vai, ce om sprinten, ce lesne se dă peste cap! Dacă dânsul / Într-adevăr ar fi fost pe marea cea plină de peşte, / Cum s-ar fi dat din corabie afund după stridii, / Chiar pe furtună, şi-ar fi săturat o mulțime de oameni! Uite că şi la troieni sunt cufundători de cei meşteri.? / Astfel în sine grăind spre ucisul oştean se răpede / Tocmai ca leul în salt, când el pustiind vreun staul, / Cade cu sulița-n pieptu-i înfiptă şi-l pierde curajul: / Grabnic aşa după mort sărit-ai şi tu, Patrocle"...

Oralitatea şi adresarea familiară către personajele-parteneri epici conduc firesc spre subordonarea fragmentară a viziunii epice câte unui personaj. Pe secvențe „vedem" lumea altfel decât Homer. În Cântul VIII, Zeus aflat pe muntele Ida „cel plin de izvoare", „Ochii-ncepe să şi-i plimbe spre tabără şi spre corăbii / Iată, prin corturi atunci pletoşii ahei din merinde / Se ospătară în pripă şi-ncinseră arme viteze. / Se înarmară-n cetate odată cu ei şi troienii, / Care erau mai puțini, dar totuşi stau gata a se bate".

Tulburat de inferioritatea aheilor, nervosul şi laconicul Ahile „Seama luă şi cu palmele-şi dete în coapse şi zise: 'sai, o, mărite Patrocle, te suie-n teleagă şi zboară. / Iată văd focul duşman la corăbii, văd flacăr-aprinsă, / Vasele mi-e să nu pierdem că nu ne mai scapă nici fuga'..."

Imediat după intrarea lui Patroclu în luptă, firul epic se fixează asupra acestuia. Troienii dispar, ca şi zeii. Homer de obicei nu procedează aşa nici cu personajele care pot provoca cea mai înaltă tensiune epică şi nici cu partenerii timpilor antitetici. În asemenea situații el face trimiteri aluzive la respectivele prezențe, ocupând scena cu personaje pe care le poate manipula după plac, „greilor" rezervându-le fundalul pe care li se proiectează umbrele gigantice. Iată însă că în această scenă lucrurile nu se petrec astfel. Uriaşa afecțiune a lui Ahile

pentru Patroclu modifică perspectiva relatării. Este clar că întreg episodul este până la un punct relatarea lui Ahile care, de pe unul dintre vasele „cu ciocuri înalte", urmăreşte ce se întâmplă pe câmpul de luptă. Privirea sa îl întovărăşeşte îndeaproape pe Patroclu şi numai în măsura în care distanţa creşte iar detaliile se înceţoşează, vocii sale i se substituie aceea a naratorului care simte nevoia să fie exact, cât mai verosimil şi de această dată. Sunt detaliate una câte una isprăvile lui Patroclu care îi ucide pe Pirehmes, Areilic, Pronoos, Testor, Erilau, Amfoter, Tlepolem, Epalt, Erimas, Ehiu, Piris, Evip, Ifeus, Polimel Argeadul. Odată cu provocarea şi omorârea lui Sarpedon, fiul lui Zeus, privirea celui ce relatează se tulbură. Irup în text lumile antitetice. Ahile nu mai vede decât o uriaşă vânzoleală în care presimte că se dispută cadavrul lui Patroclu. Solul de pe câmpul de luptă îl găseşte postat strategic:

„Şi-l nimeri înainte la vase cu ciocuri înalte / Unde stătea-ngrijorat nu cumva să i se-ntâmple ce-anume / Se întâmplase. Ofta şi zicea în sinea-i bărbată: 'Vai mie, vai! Oare ce-i că pletoşii feciori din Ahaia / Se îmbulzesc la corăbii şi tot o zbughesc pe câmpie? / Zeii feri-m-ar să nu mi se-ntâmple năpasta ce mama / Mi-a prorocit oarecând'..."

Relatarea se modifică apoi şi după cum cel ce este implicat ca martor al aventurii şi narării face parte dintr-un anumit cronotop al textului epic. Culoarea, afectivitatea, selecţia detaliilor sunt în acest sens hârtia de turnesol a naraţiunii. Homer uzează în narare de prestigiul naratorului-martor, pe care îl împrumută, cu dificultăţi epice uneori greu de trecut, şi personajelor sale. Este posibil să existe aici o contaminare a epicii ebraice, unde relatarea martorului s-a afirmat de timpuriu ca un important procedeu epic. La Homer, el se manifestă însă cu o decenţă proprie lumii sale. De altfel în *Iliada*, după cum se ştie, apar ecouri ale prozei asiatice uluitor de bine prelucrate. La Homer — creatorul de la graniţa unor lumi în fuziune -, poliglotismul trebuie să fi funcţionat cu necesitatea unei aspiraţii către cultură. O sursă extrem de importantă pentru Homer s-a dovedit, alături de epica israeliană, proza sumero-babiloniană.

Repetiţia şi aglutinarea enunţurilor ca procedee epice folosite în transmiterea mesajului — aşa cum se manifestă în Cânturile VIII şi IX în difuziunea epică a discursurilor lui Zeus, Agamemnon şi Ahile, le-am intâlnit in arhitecturile epice sumeriene şi avestice. În asemenea împrejurări Homer nu rezumă şi nici nu reformulează, aşa cum procedează în rest. Un enunţ epic migrează, prin personaje şi în situaţii diferite, de-a lungul a mai multor episoade, acumulând alte şi alte sugestii pe care le păstrează intacte indiferent de noul cadru în care noul personaj îl rosteşte. Homer are intuiţia tensiunilor create de comprimarea unor motive reluate apoi până la obsesie. Procedeul tensionează relatarea epică graţie amplificării unui enunţ prin mai mulţi naratori dramatizaţi. Dacă *Odiseea* preia ca atare motivul şi regia aventurii lui Ghilgameş, în *Iliada* Homer face un studiu al psihologiei disperării având ca punct de plecare criza personajului sumerian. Jalea „asiatică" a lui Ahile şi furia sa consună cu disperarea lui Ghilgameş rămas fără Enkidu, acel Ghilgameş care trăieşte spaima teribilă înaintea singurătăţii. Auzind că prietenul iubit e mort, pe Ahile „îl acoperă norul durerii, / Neagră cenuşă împumnă şi-o-mprăştie-n capu-i sluţindu-şi / Mândrul obraz şi se umple de ea strălucita lui haină, / Însuşi în pulbere apoi, cât este de mare se-ntinde, / Părul şi-l smulge nebun cu mâinile schimonosindu-l".

Vaietul lui Ahile se propagă pe pământ şi pe „fundul noianului mării". Mama divină vine să-şi consoleze fiul iubit, care îi reproşează că l-a conceput cu un muritor. Dezamăgit de viaţă, Ahile, căruia i se refuză condiţia divină, nu doreşte decât să se răzbune şi apoi să moară grabnic. În ceea ce-l priveşte, nu există absolut nici o speranţă de a deveni un zeu nemuritor.

„Bine ar fi fost dacă tu rămâneai între zânele mării
Şi-ar fi luat de femeie părintele-mi pe-o muritoare,
N-aveai să suferi acuma durerea nespusă de mare
După căderea feciorului tău, că pe el de la Troia
N-o să-l primeşti înapoi, căci mie mi-e silă de viaţă,
Nici nu mai vreau între oameni să fiu pân? ce n-are să-mi cadă
Hector 'nainte sub lance zdrobit...
. . . . . .
Ah, de-aşi muri chiar acum...
Eu mă voi duce pe loc să dau faţă cu hector, călăul
Celei mai scumpe fiinţi. Sunt gat-a primi lovitura
Morţii . . . . . .
Astfel şi eu care-am parte de-o soartă cu dânsul
M-oi odihni, dacă mor."

Sfâşiat de condiţia sa dublă — ca şi Ghilgameş, nici zeu, nici om — Ahile aruncă o provocare morţii proiectând-o într-o stranie şi originală ipostază: el cere — şi nu fuge ca Ghilgameş – „odihna morţii" în care nu credeau decât vechii asceţi ai Indiei, absorbiţi de sufletul universal, ca şi vechii egipteni, fascinaţi de „marea călătorie" şi contopire în lumina lui Ra. Infernul şi câmpiile Elizee nu există la Homer, autorul *Iliadei*, decât accidental, ca şi groaza de „pulbere" a lui Ghilgameş. Totuşi, asemeni creatorului akkadian, Homer îşi imaginea tărâmul infernal aflat într-o lume subpământeană, acolo unde, dincolo de porţile grele, va pătrunde sufletul lui Patroclu pentru a nu mai putea vreodată reveni la lumina zilei. Ahile descoperă singurătatea existenţei şi acest moment îl aruncă într-o exaltare distructivă. Aureola sa transcendentă — acea „văpaie până la cer" care „din capu-i răsare" odată ce „Scutul cu ciucur de aur Atena i-aruncă pe spate", pare alteori imaginea plastică a uriaşei sensibilităţi lezate de oameni şi zei. Reflexivul Ahile — a cărui gingăşie faţă de Briseis, soţia regelui Mines ucis într-un asediu sângeros, şi Patroclu pare aproape feminină — este totodată un însetat de sânge ca şi Ghilgameş.

Noblețea şi furia ucigaşă îi caracterizează deopotrivă. Aşa cum, rămas fără Enkidu, Ghilgameş ucide tot ce e viaţă, Ahile intră pe câmpul de luptă ca o fiară ce simte nevoia să-şi anestezieze memoria prin crimă. Lupta dintre troieni şi ahei, odată cu reapariţia lui Ahile în luptă, ia, în Cântul XXI, turnura unui cataclism geologic. Diluviile sau apocalipsurile imaginate de sumerieni şi evrei îşi trimit ecourile până aici. După ce sare în ajutorul troienilor, râul „Scamandru în clocot de valuri / Se năpusti răscolind şuvoiul întreg şi împinse / Clada de morţi de pe el", iar Ahile „Spumegător clocotind în amestec de sânge şi hoituri / Şi-nvolburatul talaz al apei din cer obârşite / nalţă-se albu-n văzduh şi trage la vale pe Ahile", — Zeul Hefest intervine în favoarea aheilor folosind focul:

„...năpraznicul foc își aprinde
Flacăra-ntâi pe câmpie lățindu-se mistuie morții
Care pluteau cu grămada, troieni uciși de Ahile,
Șesul întreg e secat, iezite sunt apele lucii.
. . . . . .
Iute tot astfel secat e și câmpul de ape și morții
Sunt mistuiți și spre râu luminoasă porni vâlvătaia,
Sălcii și ulmi începură să ardă, stufișuri de cătini,
Și obligeană și lotus și papura și pipirigul,
Care crescuseră îmbelșugate la marginea apei.
Prinser-atunci a se bate țiparii și peștii prin valuri,
Unde și unde prin apă săreau dogoriți de văpaia
Focului . . . . . și apăria din râu dogorită
Nu mai curgea înainte, ci sta zbuciumată de para
Focului...”

Bocetul lui Ahile la capătâiul lui Patroclu, după ce îl ucide pe Hector, nu are nici un alt corespondent în *Iliada*, deși epica e înțesată de episoade sângeroase. Jalea lui Priam e palidă pe lângă exploziva suferință a lui Ahile. De aici înainte Ahile nu mai are de așteptat decât împlinirea grabnică a morții sorocite. Fiind mai lucid, momentul de revoltă împotriva morții îi lipsește. În jurul cadavrului lui Patroclu, pe care Ahile, ca și Ghilgameș, întârzie să-l înmormânteze, „sângele curge pâraie”. Murdar de praf și sânge, refuză curățirea rituală. Plângând în noaptea de după lupta crâncenă în care marea oștire se odihnește epuizată, singur pe malul mării, al cărui vuiet consună cu vuietul sufletului său răvășit, Ahile adoarme pe plaja pustie. În vis îi apare Patroclu. Dialogul celor doi ne trimite la acel Ghilgameș căruia Enkidu îi vorbește în vis despre lumea de dincolo, lumea fără speranțe și fără întoarcere, cu o jale incomensurabilă:

„Dormi și de mine uitat-ai cu totul, Ahile?
Eu nu sunt printre cei vii, ci sunt mort și-i păcat că de mine nu-ți pasă.
Pune-mă-n groapă curând, că așa să pot trece pe poarta
Iadului. Umbrele morților, dusele suflete, acolo
Calea mi-ațin peste râu și-ncă nu mă primesc între ele;
De-asta zadarnic mă vântur la poartă pe lumea cealaltă.
Mâna-ți întinde-mi s-o strâng. Vai mie, de-acolo, din beznă
Nu mai viu înapoi dacă trupul pe rug îmi veți arde,
N-o să mai stăm împreună noi vii ca prieteni deoparte
Sfat între noi sfătuind, că moartea cumplită pe mine
M-a înghițit, după cum de la naștere-mi fuse osânda.
dar, o Ahile, și ție, măcar că te-asemeni cu zeii,
Dat e sub zidul cetății la Troia să-ți fie sfârșitul.
De-asta eu rogu-te încă și cer să-mi asculți rugămintea,
Oasele mele să nu le pui tu osebit de-ale tale
Ci împreună să fie...”

Ahile construieşte, ca şi regele Urukului, mormântul lui Patroclu, pe care îl numeşte undeva „tu, dragostea inimii mele", mormânt ce va fi şi al lui însuşi. În timpul nopții de veghe Ahile „aproape de rug se târa de durere / Greu suspinând". În zori adoarme, iar în ziua ce urmează nici chiar jocurile, în cinstea prietenului defunct, unele savuroase prin întâmplările hazlii, nu îi vor atenua disperarea. Spre seară „el singur veghează / Plânge-amintindu-şi de dragul prieten (...) El ş-aminteşte de toate şi varsă şiroaie de lacrimi — Tot zvârcolindu-se-n pat, se culcă pe spate, pe dungă, / Ba câteodată pieptiş, la urmă se scoală-n picioare / Umblă pe mal rătăcind şi treapădă pân'ce acolo / Se pomeneşte cu zori revărsate pe ţărm şi pe mare"... Când îl vede pe Priam, care „Cade-naintea viteazului îngenunchind şi sărută / Ucigătoarele-i mâini, care aşa de multi fii i-omorâră", Ahile atinge sublimul. Convins de toți acei foarte numeroşi prevestitori, de la Calul bălan, Hector, Patroclu, la Tetis, care îi vorbesc de eşecul năzuinței sale de a transcende moartea asemeni Omului Scorpion, Hangiței Siduri sau Utnapishti, Ahile se umanizează ca şi Ghilgameş:

„El pe moşneag apucându-l de mână domol îl împinse
Şi se porniră pe plâns amândoi. Unu-şi plânge feciorul,
Plânge cu hohote lungi, întins la picioare-naintea
Celuilalt, care iar după tată-său plânge, ba geme
După prieten şi casa răsună de plâns şi de vaier.
După ce Ahile se satură de tânguit şi suspinuri
Şi de pe piept îşi descarcă povara de dor şi de jale,
Sare din scaun îndată, de mână ridică moşneagul
Milă fiindu-i de capul cărunt şi de barba căruntă
Şi-nduioşat după-aceea lui Priam aşa-i cuvântează:
'Nenorocite, e drept că multe dureri te răzbiră.
Mare curaj ai avut să vii singur aici la corăbii
Şi să dai ochi cu un om care-o droaie de fii îți răpuse,
Tineri cu toții voinici. Eşti tare la suflet ca fierul.
Scoală şi şezi, odihneşte-te-acolo pe scaun, mai bine-i
Să îngropăm în noi înşine-amarul, măcar că ne doare'"...

Iar Priam, asemeni lui Iov, se mărturiseşte:

„Veşnic mă vaiet de-atunci şi sufăr noian de durere
Şi tăvălindu-mă zac pe gunoi şi pe iarba din curte".

Melancolia lui Ahile este geamănă cu starea reflexivă a acelui Ghilgameş obosit, plimbându-se, în aşteptarea morții, pe zidurile Urukului.

Insomnia lui Agamemnon şi tensiunea acelui Hector în aşteptarea lui Ahile pentru înfruntarea decisivă se reţin, alături de episodul descris, ca fiind cele mai importante momente reflexive ale *Iliadei*, incomparabil însă mai palide față de trăirile acelui Ahile „mistuindu-se-n sine". Analiza psihologică de asemenea proporții folosită de Homer în cazul unui personaj ca Ahile, pare că îşi subordonează în cele din urmă, că absoarbe asemeni unui burete toată puzderia de evenimente ale *Iliadei*. Interioritatea bogată a lui Ahile umbreşte celelalte prezențe

ale *Iliadei*. Spre final acestea devin atât de palide, încât sentimentul că *Iliada* este romanul lui Ahile, că torentul de intrigi şi eroisme sau laşităţi formează pulberea fină de la marginile existenţei sale, copleşeşte.

Sublimul ca dimensiune existenţială şi aspiraţie a omului frământat de imaginea desăvârşirii, om mânat de pasiuni şi tensiuni răscolitoare care îşi reprimă o acţiune negativă legitimă pentru un gest neaşteptat de o mare noblețe sufletească şi umanitate, nu apare în această accepţie decât izolat în spaţiul asiatic. Poeticii vechi asiatice îi erau familiare criza şi tensiunile interioare exacerbate în care sublimul îşi are bine înfipte rădăcinile, dar ea nu cunoaşte şi pârghiile conversiei acestor tensiuni devastatoare în acţiuni decantate moral, de un confort etic desăvârşit.

La Ghilgameş, rămas fără Enkidu, actul uciderii degenerează în plictis, în lipsa de sens a faptului; la egipteni sublimul nu s-a putut manifesta probabil din pricina absenţei tensiunilor interioare, datorită versatilităţii psihologiilor umane seduse de facila cursă a metamorfozelor; romanele biblice, unde cruzimea divină sau umană merge până la capăt, cunosc foarte târziu un personaj sublim, odată cu apariţia lui Iisus; epicii chineze, supraîmbibate de taoism şi motivând în chip cu totul special acţiunile distructive, doar etica confucianistă i-ar fi putut conferi poate într-un alt climat dimensiunea sublimului. Numai tipurilor vedic şi iranian le-a fost dat să cunoască sublimul, şi aceasta nu atât prin acţiunile existenţei cât în retragerea din existenţă prin practica ascezei. Sublimul, aşa cum l-am întâlnit la autorul ce a trăit şi a scris *Iliada* în jurul anului 800 î.e.n., apare ca o noutate absolută. Un Priam sărutând mâna celui ce i-a ucis fiii şi un Ahile purtând cu delicateţe pe braţe cadavrul aceluia pe care l-a ucis în chip sălbatic, la rândul lui ucigaşul fiinţei celei mai iubite, un Ahile frustrat pe rând de dragoste şi prietenie prin Briseis şi Patroclu care înţelege să-i recompenseze pe frustratori (lui Agamemnon îi redă superioritatea pe câmpul de luptă, iar lui Priam trupul feciorului iubit) contrar oricărei etici şi logici eroice, nu îşi găseşte vreun echivalent în proza asiatică.

Sublimul, ca dimensiune existenţială, operează o purificare morală în persoana lui Ahile, aşa cum şi Hector, înainte de înfruntarea cu Ahile, lângă Poarta Scheeană, devine, în apropierea morţii, sublim. Ştiind că va muri, nu fuge ci primeşte lupta; la vederea lui Ahile, fuge totuşi în chip disperat: „Cum e în vis când un om pe altul zadarnic alungă, / Nu poate unul să scape şi nici celălalt să-l ajungă”... În acest episod al *Iliadei* pentru prima oară o viaţă are valoare, iar implicarea cetăţenilor Troiei nu poate decât agrava tensiunile din conştiinţa lui Hector:

„După ce-şi reazimă scutul de turnul ieşit de la poartă
Geme din pieptu-i atunci şi zice în sinea-i bărbată:
‚Vai mie, dacă mă furiş pe poartă şi-oi sta după ziduri,
Cum o să sară întâiul la mine aprins Polidamas
Şi-o să mă mustre, că eu sfătuit să duc oastea-n cetate
Chiar în pustie astă-noapte, de când e Ahile-n picioare.
Nu vrui pe el să-l ascult, mai bine-i dam lui ascultare.
Iată că oastea-mi pierdui în nechibzuinţă şi-acuma
Tare mi-e teamă de-ai noştri, bărbaţi şi femei din cetate,

C-are să zică vreunul din ei, care nu-i de-a mea seamă:
Hector oştirea-şi pierdu bizuindu-se numai pe sine.
Asta va zice, şi-atunci mai bine ar fi una din două:
Ori să dau piept cu Ahile, să stau până eu l-oi răpune
Sau înaintea Cetății să cad în mărire. Dar dacă
Scutul lăsa-voi pe jos şi coiful asemeni şi lancea
Mi-oi răzima-o de zid şi ieşindu-i apoi înainte
Voi jurui lui Ahile că-i dau pe Elena şi averea-i
. . . . . .
Însă de ce stau pe gânduri şi cuget aceasta zadarnic?
Doamne fereşte de el să m-apropii, că n-o să mă cruțe,
N-o să mă ierte că sunt rugător, ci aşa fără arme,
Ca pe o biată femeie zdrobi-mă-va el fără milă.
Nu se mai poate de-acuma de vorbă să stăm împreună'..."

Dacă viteza prin excelență este specifică *luptei*, sublimul se naşte în *Iliada* din tensiunile enorme ale *aşteptării*. Fiecare nucleu epic descompus arată de altfel o modulare de timpi accentuați şi neaccentuați a căror rezultantă poate conferi sau nu respectivului nucleu un accent în gama necanonică a arhitecturii epice. Sublimul apare în *Iliada* în triada timpilor simetrici (aheean, troian, olimpian) modulați în *cronotopul aşteptării*, deci într-un timp guvernant neaccentuat în care se manifestă fie reflexivitatea lui Ahile aşteptându-şi sfârşitul, fie meditația lui Hector înaintea încleştării care îi aduce pieirea.

Jalea lui Ahile cu toate complicațiile ei, laşitatea lui Paris, insomnia lui Agamemnon şi momentul de ezitare al lui Hector, umilința lui Priam pot fi considerate — în contextul eroismului societății războinice — acțiuni de dezeroizare întreprinse de narator prin sublim şi introspecție. Sentimentele nu sunt dependente de zei; vechile valori au intrat în criză. Onoarea eroică suferă o eclipsă evidentă: Agamemnon îi ia lui Ahile femeia iubită; Paris, deşi pierde un rămăşag, îşi calcă înaintea întregii Troie cuvântul; pe Hector numai moartea îl salvează de la oprobriu. Prin sublim *în Iliada* se afirmă o nouă etică de o noblețe ce a luminat timp de secole lumea mediteraneeană pentru a culmina ulterior în acea sublimă crucificare morală de tip cristic.

O altă problemă importantă a *Iliadei* derivă din precizia sau conformitatea cu o imagine plauzibilă care guvernează aici polemic pretutindeni: de la anatomia imaginii din gros-planurile admirabil cizelate, până la modul de realizare a anticipărilor auctoriale. Homer este un spirit aflat la antipodul Orientului şi Extremului Orient aburos, profetic şi paradoxal. Documentarea se erijează la fel ca şi la naratorul iudeu, în procedeu, dar conformitatea particulară, pragmatică, cu totul specifică, a textului cu întâmplatul imaginar configurează o altă formulă de realism, şi anume verosimilul atic.

Atunci când aura legendară a personajelor sale îi poate, ipotetic, manipula prin prestigiul cultural şi istoric atitudinea epică şi imaginația, Homer îşi abandonează eroii înfăşurați în glorie şi îşi umple scena cu figuri de rang secund, cum ar fi Tidid Diomede. Când tensiunea şi violența ating apogeul, Homer introduce diversiunea comentariului anticipativ sau acele discursuri uriaşe care au făcut să se vorbească despre „amnezia" lui Homer, de fapt forme primitive ale

contrapunctului epic; discursul lui Nestor (Cântul XI), în timp ce pe câmpul de luptă măcelul este în toi, poate fi considerat unul din multele exemple de acest gen la care am putea adăuga şi marea rememorare din Cântul IX a lui „moş Fenix", învăţătorul lui Ahile. Distanţa dintre narator şi personaje este de aceea variabilă, conformă cu aptitudinea privirii de a îmbrăţişa corect, nedeformat, un spaţiu, o situaţie.

Dilatarea distanţei prin panoramicul demiurgic sau micşorarea acesteia prin adresa directă indică fie privirea obiectivă a naratorului care cuprinde toţi timpii epici, fie subordonarea acţiunii, timpului subiectiv al unui personaj dintr-un cronotop epic: vederii, presupunerilor, sensibilităţii sale. Cântul XX debutează astfel ca un episod narat în mod net de Ahile.

În Cântul IV, goana lui Agamemnon pe câmpul de luptă pentru a examina starea trupelor şi pentru a le incita la luptă debutează tot cu o adresare care pretinde încheierea unei complicităţi cu lectorul: „N-ai fi văzut pirotind pe marele Domn Agamemnon, / Nici tupilându-se acuma şi nici şovăind a se bate, / Ci fără preget zorind spre lupta ce-nalţă bărbaţii / Caii-şi lăsase de-o parte cu caru-nflorat în aramă;... Merge pedestru apoi să colinde a bărbaţilor rânduri, / Şi-unde vedea că dau zor cu caii cei repezi aheii, / Ştiindu-le-aproape, -ncepea să-l incite vârtos la bătaie... Însă pe care-i vedea părăsind fioroasa bătaie, / Tare-i mustra împăratul răstindu-se: / Voi luptătorii / Numai cu arcul, ahei! Fricoşilor, nu vi-i ruşine? / Ce-mi staţi acolo de teamă-mpietriţi ca puii de ciute..." Sunt cercetate pe rând oştirile lui Idomeneu, Aias, Nestor, Menesteus, Ulise „marele meşter în renghiuri" tupilat departe de „clocotul luptei", „inimosul Tidide" „ascuns" de asemenea în spatele câmpului de luptă etc. Agamemnon îi scoate pe toţi din bârlog. Tot episodul ne apare aşa cum se oglindeşte el în privirea conducătorului oastei aheene; absent din încleştare, Agamemnon este martorul şi naratorul groaznicei lupte.

Luarea lectorului ca martor al faptului epic motivează tentativa de a se ajunge la verosimil printr-un realism ce cade frecvent în anatomie curată. În Cântul V, de pildă, se relatează cumplitele isprăvi ale lui Diomede: „Nu ştii acum la război cu cine ia parte Tidide, / Oare-i alături de ahei ori umblă cumva cu troienii?" — îşi întreabă naratorul în mod retoric partenerul fictiv. „El pe câmpie s-a avântat ca râul sporit de puhoaie", răspunde apoi tot el imediat ca un arbitru care cu mâna la ochi scrutează mai bine încleştarea din locul său ales strategic. Troianul Pandaros — comunică naratorul acelora care nu se bucură de locul privilegiat de observaţie — îl răneşte la „umărul drept îl chiti-n scobitura / Platoşei lui; săgeata-i acolo, între plăci i se-nfipse / Până la carne-n adânc, de sânge-i fu platca stropită".

De aici înainte Tidid se dezlănţuie — pe Astinou şi pe Hiperou. „Pe-unul în piept la gurgui îl potriceli, iar pe altul / El la undrea de pe umăr cu-o sabie mare tăindu-l, / De la grumaz şi din spate de-a lungul tot umăru-i rupse..." O „lance se îndreaptă spre nasul, / Ochiul lui Pandaros. Trece puternica armă prin şirul / Dinţilor albi, îi seceră din rădăcină pe urmă / Limba şi tocmai în capul bărbiei răsare ţuguiul / Şi se prăvale din chelnă voinicul..." Cântul XVI, pe drept cuvânt al isprăvilor războinice ale lui Patroclu debutează în cronotopul aheean odată cu „lacrimile fierbinţi" ale eroului-martor al scrierii: „Tu suspinata-i din greu şi ai zis, călăreţe Patrocle: / ‚Scumpe prietene Ahile, tu, fruntea vitejilor noştri, / Nu-mi

bănui, că-i prea mult necazul'...” Urmarea e a grămezilor de cadavre de pe câmpul de luptă, ultimul fiind al lui Patroclu însuşi.

Vizualitatea este formidabilă, ca şi sfera notațiilor auditive. Sunt risipite peste tot savante gradații ale zgomotelor, mirosurilor, ca şi tot ceea ce face parte din sfera tactilului. Romancierul, bolnav de ochi şi apoi orb spre bătrânețe, când şi-a elaborat opera, şi-a acutizat simțurile complementare vederii, ceea ce reiese tulburător din realitatea textului epic. Acesta înregistrează o extraordinară şi unică îngemănare a unei plasticități vizuale excepționale cu toate acele imperceptibile zgomote pentru o ureche obişnuită, ritmuri şi senzații de o inefabilă sugestivitate pe care textul original le face vizibile în expresivitatea sa monumentală.

Prevestirea, meditația, povestea în poveste, omul-poveste (vezi moş Fenix), comentariul panoramic şi relatarea de gros-plan întreținute de dialogul personajelor, al naratorului cu personajele sau al naratorului cu lectorul constituie procedeele retorice cele mai frecvente din cronotopul *înfruntării*, cel mai bogat de altfel din acest punct de vedere. Imaginile violente în decupajul perfect au o misterioasă frumusețe şi o gingăşie maternă în sine, fără egal mai ales când e vorba de relatarea morții. Teucru, mustrat de Agamemnon:

„Asta vorbi şi din strună zvârli el o altă săgeată
Iarăşi pe Hector ochind, că tare-i ardea să-l doboare.
Nu-l nimeri, ci lovi pe alesul oştean Gorgition,
Vrednicul fiu al lui Priam şi al Castianirii, femeia
Cea din Esima, frumoasă ca zânele la-nfățişare.
Teucru pe el cu săgeata-l împunse în piept şi-l ucise.
Cum în grădină o floare de mac se încovăie-n lături,
Când e ticsită de rod şi ploile o bat primăvara,
Astfel, sub coif apăsat, şi capul ucisului cade”.

Moartea lui Teucru e vizualizată cu o minuție halucinantă; delicatețea şi violența se întrepătrund cu viteza, plasticitatea, culoarea şi precizia mişcării din montajul cinematografic; Homer descoperă primul limbajul imaginii:
„Din cucură scoate o săgeată
Teucru şi-o pune pe strună; şi-n vreme ce-ntinde
Struna spre umărul drept ca să tragă la țintă cu arcul,
Hector atunci cu o bocnă-l pocni în undrea, unde pieptul
E despărțit de grumaz şi rana primită-i de moarte.
Struna i-o rupse, la mână pe loc i-amorți-ncheietura,
Şi el căzu în genunchi şi arcu-i se smulse din mână”...

Chiar şi atunci când este vorba de o acțiune colectivă în cronotopul luptei, precizia gesturilor nu este eludată de tensiunea celor aflați în mişcare; iată un decupaj din Cântul XII:

„Luptătorii
Spre Ascala se reped şi încep să se bată de aproape.
Chivăra lucie a lui Ascalaf, Deifob o răpeşte,
Dar Merione, ca Ares de iute, s-aruncă la dânsul,
Brațul îi seacă cu lancea, de-i scapă din mână frumosul

Coif cel cu ochiuri şi creastă-mpătrită, şi zuruie coiful
Jos tăvălit. El s-avântă din nou ca vulturul la dânsul,
Trage de sus de la braţ în afară năprasnica-i lance.
Şi se dă în lături apoi între oamenii săi. Iar Polite,
Fratele lui Deifob, îl apucă pe-acesta de mijloc,
Grabnic îl scoate din zarva cea groaznică-a luptei şi-l duce
Spre telegarii cei iuţi"...

Iliada, comunică, prin toată arhitectura sa, o formidabilă încordare creatoare. Sensul tensiunii este spre ordonare şi armonie, o armonie, e adevărat, uneori monotonă şi îngheţată. *Iliada* poate îndreptăţi să se vorbească de o matematică a arhitecturii epice. Faţă de *Iliada, Odiseea* este o compoziţie scrisă cu mijloace nepretenţioase într-o gamă armonică. Diferenţa dintre ele este ca de la sonată la rapsodie. Fără să aibă nici un subtext depreciativ, comparaţia urmăreşte să ofere numai termenii exacţi de referinţă ai unei tentative ce tindea spre formularea unei poetici specifice unui tip creator ce nu apăruse până atunci pe scena culturii. Tensiunea *Iliadei* este, de aceea, a unui uriaş experiment epic aflat în pragul aşteptării unei noi spiritualităţi apte să-l consacre definitiv în sfera artei. *Iliada* a fost scrisă de Homer la începutul secolului VIII î.e.n. pentru sculptorii, filosofii, tragicii greci ai secolului V î.e.n. Prin opera sa însă, Homer, pe care Heliodor îl numea „egipteanul", trage energic cortina peste literaturile care l-au inspirat şi format[103]. Gestul său a fost atât de despotic şi încărcat totodată de atâta artă, încât mai bine de două mii de ani lumea care s-a hrănit de la izvorul acestei spiritualităţi a crezut că marea literatură epică începe odată cu Homer[104].

[103] O interesantă analiză a acestui „act homeric" poate fi găsită în articolul lui Ken Dowden , *Homer's Sense of Text* în *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 116. (1996), pp. 47-61. Autorul discută despre Iliada ca o operă de ficţiune bazată pe texte pe care Homer nu le va menţiona niciodată, aceasta este numită „Homeric silence", şi relevă practic intertextualitatea *Iliadei* :" I am concerned to form a view of the interaction of Homer's Iliad with other texts prior to his. This is an issue whose legitimacy, particularly in English-language scholarship, has been rather obscured by scholarly discourse in terms of oral poetics, an issue I shall discuss presently. Yet, unless they are completely new fictions, the Cyclic epics do show us some of the material with which Homer was bound to be interacting, and it has been the achievement of the Neoanalysts to detail that interaction. In the following I do not claim to add greatly to the repertoire of neoanalytic data, but I do hope to build on it some sense of Homer's achievement in this area and to make clear our entitlement to respond to Homer's intertextuality…"

[104] Acest capitol este structurat pe o idee relevantă din punctul meu de vedere pentru arhitectura epică a *Iliadei*. Cred însă că cercetătorul ar fi interesat să cunoască şi alte studii din spaţiul anglo-saxon care abordează aspecte mai generale ale *Iliadei* cum ar fi:

A. Ford, *Homer: the poetry of the past* (Ithaca NY 1992)
A. Thornton, The *Iliad: its composition and the motif of supplication* (Göttingen 1984)
BB. Graziosi and J. Haubold *, Homer: The resonance of epic* (London 2005)
B. Graziosi, *Inventing Homer: the early reception of epic* (Cambridge 2002)
B. Powell, *Homer* (Oxford 2004)
D.L. Cairns (ed.) Oxford, *Readings in Homer's Iliad* (Oxford 2001)
G. Zanker, *The Heart of Achilles* (Ann Arbor 1994)
H. van Wees*, Status Warriors (*Amsterdam 1992)
I.J.F. de Jong, *Narrators and Focalizers: the presentation of the story in the Iliad* (Amsterdam 1987)
J. Griffin, 'The epic cycle and the uniqueness of Homer' in D.L. Cairns (ed*.) Oxford Readings in Homer's Iliad* (Oxford 2001) 365-84
J. Griffin*, Homer on Life and Death* (Oxford 1980)

J. Griffin, *Homer*, Oxford 1980.
J. Kim, *The Pity of Achilles: oral style and the unity of the Iliad* (Lanham 2000)
J. Redfield, *Nature and Culture in the Iliad* in D.L. Cairns (ed.) *Oxford Readings in Homer's Iliad* (Oxford 2001) 260-93
J.S. Burgess, *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle* (Baltimore 2001)
K. Stanley, *The Shield of Homer: narrative structures in the Iliad* (Princeton 1993)
M. Davies, *The Greek Epic Cycle* (Bristol 1989)
M. Mueller, *The Iliad* (London 1984)
M. Parry, *The Making of Homeric Verse* (London 1970)
M. Silk Homer, *The Iliad* (Cambridge 1987)
M.W. Edwards, *Homer: poet of the Iliad* (Baltimore 1987)
O. Taplin, *Homeric Soundings: the shaping of the Iliad* (Oxford 1992)
R. Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer (*Cambridge 2004)
S. Schein, *The Mortal Hero* (Berkeley & Los Angeles 1984)
S. Scully, *Homer and the Sacred City* (Ithaca NY 1990)
W.A. Camps, *An Introduction to Homer*, Oxford 1980.

ROMANUL METAMORFOZELOR

Proza şi poezia lirică latină s-au refugiat de la bun început sub mantaua modelelor literare greceşti. Criteriul verosimilului artistic, structurile lirice şi dramatice asimilate de o lume cu un ideal moral riguros, sete de ordine şi moderaţie, orgoliu expansionist şi spirit polemic strălucit, au decis o estetică în care inteligenta mânuire a stilurilor consacrate de spiritul critic sau geniul retoric avocăţesc au prevalat asupra inventivităţii artistice.

Genurile moştenite de la elini au fost conservate cu fidelitate. Prestigiul clasicismului grec planează asupra clasicismului latin care acceptă forţat de împrejurări unele primeniri datorate noilor coordonate de cultură şi civilizaţie. Chiar dacă acum se creează, după afirmaţia lui Jean Bayet[105], "o limbă poetică suplă şi variată, plină de culoare şi de spirit", de o extremă acurateţe artistică, "măreţia simplă, împlinirea sobră, proporţiile potrivite" sunt învăţate de la Homer, Hesoid, Alceu, Sapho, Archiloc.

Proza (istorică, jurnalieră, memorialistică, epistolară) este consecvent oratorică; ea nu face altceva decât să acorde o deosebită grijă discursurilor pe care autorul le atribuie personajelor sale — una din puţinele licenţe permise fanteziei epice. Logica riguroasă a pledoariei rostite în for sau tribunal striveşte ca pe o coajă prea fragilă logica ficţiunii romaneşti; ea este susţinută în plan filosofic de importanţa pe care stoicismul grec şi apoi roman le acordă raţiunii. Pe de o parte, literatura latină a dus la culminaţie cuceririle alexandrinismului şi pe de alta, a realizat o sinteză originală combinând lecţia clasicilor greci cu cea a alexandrinilor, integrând elenismul în spiritul occidentului mediteranean şi apoi septentrional.[106]

Prin Cicero, în fond un mare avocat, proza latină se va confunda cu dialogul sclipitor în formă aristotelică. De altfel, învăţarea retoricii şi dialecticii, apoi desăvârşirea spirituală într-un centru de cultură elenistică, alcătuiau scenariul educativ perfect al tânărului roman. Latina juridică învăţată de timpuriu se mlădia prin exerciţiul conversaţiei în limba greacă pe care aristocraţia o cultiva ca pe un semn al nobleţii. Elocinţa (asiatică, rodiană, neoatică), cu regulile ei, apoi gramatica şi studierea temeinică a limbilor (greacă şi latină) constituiau nivelul de sus al preocupărilor estetice ale creatorilor literaturii latine.

Nu întâmplător poetica romanescă se confundă cu istoria şi filosofia, cu redarea cronologică a evenimentelor şi pledoaria sclipitoare servind o idee. Raţionamentul — cu virtuţile sale de claritate şi didacticism — îl conduce şi pe Lucreţiu în scrierea poemului epic despre natură. Figurile de stil, îmbinările de cuvinte, concizia şi mai ales fervoarea documentaristică sunt manevrele poetice cele mai gustate şi cultivate.

---

[105] Jean Bayet, Louis Nougaret , Jean-Yves Boriaud, *Littérature latine* Armand Collin, 1996, Chap. 1 and 2, pp7-65.
[106] Ibid. p. 22

Cezar a dus documentarismul la culminaţie.Despre el s-a spus că este clar şi dramatic mai ales atunci când narează evenimentele la care a fost martor.

Petroniu s-a remarcat în mod deosebit printr-o limbă excepţională şi caricatura după realitate care nu poate estompa simulacrul cadrului picaresc.

Lucan în *Pharsalia* apare minat de acelaşi cronologism al evenimentelor şi documentarism în încercarea de a compune o naraţiune cu subiect contemporan. Seneca se exercită în crearea unei limbi elegante, a unui "stil vorbit" spontan şi ingenios prin improvizaţii. Şi Quintilian sacrifică totul retoricii.

Efectele spirituale şi podoabele de stil, cu misiunea de a face cât mai expresivă gândirea speculativă şi nu creaţia estetică, limitează căutările inovatoare ale prozei latine. Despre retorica ciceroniană, readusă în actualitate de Quintilian, s-a spus că „a sterilizat ultimele veacuri literare ale Romei".

O excepţie în didacticismul superior latin l-a făcut Varro prin imagistica *Menipeelor* de sursă elenistică; precursor al lui Ovidiu (43 î.e.n.- 17 sau 18 e.n.), el joacă în destinul romanului latin acelaşi rol important ca Seneca, a cărui libertate stilistică şi teorie morală de sursă stoică, fertilă prin implicaţiile psihologice ale discursului său, prepară intrarea în scenă a lui Apuleius (125-170 e.n.)

Proza de ficţiune se naşte greu în literatura latină. Minţile modelate de rigorile elocinţei latine şi fascinate de documentarism par să ofere varianta unui alt gen de deformare estetică, comparabilă cu aceea întâlnită în clasicismul antic chinez. Şi în proza latină ficţiunea şi arhitectura narativa se oficializează prin surse populare (legende, magie) şi intruziunea lentă a unor izvoare epice de origine asiatică.

O influenţă importantă în această imagine de ansamblu a jucat-o alexandrinismul, care l-a influenţat decisiv pe Vergiliu în scrierea *Eneidei.* Vergiliu s-a delectat în dezvoltarea a ceea ce s-a numit „sistemul de înmulţire a surprizelor" pe care alexandrinii îl perfecţionaseră, precum şi în folosirea unei libertăţi speciale, şi anume libertatea autorului de a interveni în naraţiune.

Satira şi diatriba morală în exces trec şi ele în literatura epică unde vor decide o operă ca *Satyricon* a lui Petroniu. Elocinţa şi oratoria copleşiseră într-atât proza istorică, încât prin Titus Livius "istoria (proza — n.n.) trebuia să fie o operă oratorică" axată îndeosebi pe contraste, digresiuni, efecte stilistice. "Redarea însufleţită" a unor scene consemnate de cronicarii epocii era tot ceea ce îşi putea permite proza de acest gen.

Fărâmiţată de cronologii şi discursuri, când nu imita marile texte greceşti, naraţiunea latină avea aspectul unui fragmentarium uriaş care a stat pentru câteva secole în anticamera romanului. Paradoxul este că numai frivolitatea şi "dezechilibrul moral" al societăţii romane imperiale, întâmplată în apogeul civilizaţiei culturale a acestei lumi, au favorizat apariţia unei literaturi inventive, scrise cu fantezie şi graţie.

Este interesant de observat că, în secolul de aur al clasicismului latin, se mai afirmase o literatură care, judecată prin normele clasicismului, a fost persiflată sau deplânsă, considerată *decadentă* de aproape toţi istoricii literaturii latine. Şi la un autor clasic, cum este Ovidiu, comentatorii au văzut semnele premergătoare "decăderii artistice", care erau de fapt semnele noului şi invenţiei estetice. Folosirea artificiilor poetice alexandrine, expresia liberă, nerespectarea normelor retorice acreditate, l-au clasificat pe Ovidiu drept un „monden spiritual"

Ovidiu îl anunţă însă pe controversatul Apuleius în plin clasicism Latin, care, la rândul său, elaborează un model epic strălucit, departe de normele rigide ale Romei. Antiteza ia naştere într-o lume de sinteză care era Africa romană, acolo unde sunt retopite modelele epice romane şi alexandrine, iar elocinţa şi satira însufleţite de fantezia romanului grec participă la crearea unei arhitecturi epice originale.

În lumea elenistică a secolului II î e.n., romanul istoric, de dragoste, parodic erau o realitate literară în expansiune.[107] Ducând spre caricatură modelul aventuros al tiparului odiseic, epoca elenistică a renunţat la versificare atât printr-o contaminaţie cu proza ficţională egipteană, dar şi pentru că proza artistică se diferenţiase definitiv de norma vorbirii obişnuite.

Motive şi procedee ale arhitecturilor epice de tip vedic, egiptean (fantasticul călătoriei neîntrerupte), iranian (dialogul "nesfîrşit", monologul şi confesiunea) au fost preluate de traseul personajului aventuros destinat să străbată spaţii străine într-un timp dilatat până la incomensurabil. În cadrul povestirii, încercări timide vizau conturarea unor psihologii Proza egipteană, cu toate componentele fericite sau defectuoase ale scenariului „călătoriei neîntrerupte" şi absenţa sentimentului temporal, a păstrat până la sfîrşit un puternic aer abstract. Realismul grec de tip homeric a cedat însă înaintea fanteziei orientale proliferante şi erotismului licenţios.

Destinele par strivite de aventura practic infinită în spaţii cunoscute sau necunoscute, schematizate adeseori până la golire. Romanul grec în ansamblu poate fi înţeles ca o continuă punere la încercarea aventuroasă a eroilor. "După cum ştim, spunea Bahtin, timpul aventurii de tip grec nu lasă amprente nici asupra lumii, nici asupra oamenilor. Din toate evenimentele romanului nu rezultă nici un fel de schimbări interne sau externe... Ciocanul evenimentelor nu sfărâmă şi nu făureşte nimic, el doar încearcă trăinicia produsului finit. Şi produsul rezistă încercării"[108]. Romanul de aventuri grec mai poate fi citit, într-un sens, şi ca un ecou al epicului aventuros egiptean şi sumerian (vezi capitolul "Ghilgameş sau Odiseea înainte de Odiseu") prin intermediar homeric.

Romanul latin pare că îşi descoperă personalitatea odată ce-şi leagă destinul de concepţii filosofice noi în epocă. Logica senzualistă a stoicilor (pentru ei „reprezentarea" era "o impresie în suflet" iar „memoria -- tezaurul reprezentărilor") s-a dovedit utilă prozei de ficţiune. Alături de cel grec, stoicismul roman, era, tot aşa, în secolul întâi al erei noastre, prin Seneca, o realitate filosofică solidă.

La sfârşitul aceluiaşi secol Epictet teoretiza importanţa esenţialului interior faţă de aparenţa înşelătoare, stăpânirea de sine, conducerea existenţei după legile raţiunii şi nu după voia instinctului. De la „viaţa fără direcţie" la „viaţa orientată", Epictet sugera un traseu exemplar al conduitei umane. Marc Aureliu, propunea în secolul II aceeaşi direcţie practică şi morală a filosofiei stoice. Alături de raţiune ("geniul din om"), natura era gândită ca un proces neîntrerupt în care moartea nu constituia decât o simplă verigă. Arta de a trăi raţional echivala cu

[107] Vezi în această carte subcapitolul *De la romanul elenistic la romanul bizantin estetizant,* din capitolul "Permanenţa unei sinteze".
[108] M. Bahtin, Probleme de literatură şi estetică, Editura Univers, *op. cit*.

autocontemplarea atentă, autoanaliza, formarea de unul singur „după plac". „O pierdere — spunea Marc Aureliu — nu este decât o transformare, şi în aceasta natura găseşte plăcere, ea care creează toate lucrurile atât de înțelepțeşte, din vecie, tot aşa a făcut şi la infinit tot aşa va face."

Ideea metamorfozei cu sens de schimbare interioară îşi află în gândirea stoică o fundamentare filosofică. Procesele infinite ale naturii reflectate într-un destin şi o psihologie în transformare îl vor preocupa pe Apuleius la care stoicismul — prin alegoria finală a Naturii atotputernice şi transformatoare — ar putea fi înțeles şi ca o motivare estetică subtilă, profundă a unei ficțiuni (ipoteze de existență) ce frizează fantasticul.

Ecoul stoicismului şi al logicii senzualiste se regăsesc cu uşurință în „decadentismul" lui Ovidiu. După *Amores*, roman de dragoste deghizat într-o suită de elegii, *Ars Amatoria* (sau *Ars Amandi*) un tratat de tehnici amoroase pentru ambele sexe (datorita acestui manual August îl surghiuneşte zece ani mai târziu la Tomis) şi *Heroides*, scrisori atribuite eroinelor mitice — motiv literar pe care poeții greci îl vehiculaseră la rîndul lor — el scrie *Metamorfozele* inspirat asemănător de o sursă alexandrină.

Odată cu acest gest Ovidiu pare că depăşeşte ceea ce am putea numi „complexul lui Calimah" (poet alexandrin care a scris în secolul III î.e.n. şi care a rămas cunoscut prin polemicile celebre ce veştejeau poemele epice lungi, apărând în schimb poezia de mici dimensiuni, gest critic necesar la timpul său, de separare a liricului de epic). Deşi i s-a reproşat că în *Metamorfoze* "nu există nici o idee de ansamblu care să-l conducă", Ovidiu concepuse de fapt un model romanesc (idee străină pentru criticii şi oratorii latini!) realizat prin proiectarea metamorfozei în motor epic , ideea filosofică fiind a fatalismului stoic.

Metamorfozele au fost încheiate, ca text definitv, la Roma în anul 8 al erei noastre, anul în care Ovidiu a fost exilat de Augustus la Tomis. Născut în anul 43 î.e.n. la Sulmona, Ovidiu şi-a finisat capodopera la vîrsta maturității creatoare. Despre el s-a spus că "a inventat pe pasionatul <celălalt>, monologul intern al dramei şi prozei de ficțiune[109]. Imaginația de virtuoz a fructificat miturile din bazinul Mediteranei, revelând ca nimeni altul înaintea sa, detaliul psihologic.

Aventura neîntreruptă într-un spațiu straniu dar încărcat de aluzii culturale şi mitologice greceşti (Thesalia), apoi fantezia epică de o mare prospețime cultivând senzaționalul şi surpriza sunt forme abile de elaborare a unei arhitecturi romaneşti originale, spre care îl îndrepta talentul, temperamentul şi imaginația.

Ovidiu organizează masa evenimentelor epice punând în funcțiune ideea de cadru ca şi a perspectivelor diferite[110]. El conturează de fapt o suită de nuclee

[109] Horace Gregory, *The Metamorphoses A Mentor Classic*, 1964, pp. XIX, XXIV-XXV.

[110] Despre vocile din *Metamorfozele* afirmând puncte de vedere diferite față de războiul troian şi modul în care Ovidius manipulează operele homerice vezi Margaret Worsham Musgrove, *Change of Perspective in Ovid, Metamorphoses* în *The American Journal of Philology*, Vol. 118, No. 2. (Summer, 1997), pp. 267-283. „Ovid has chosen a single voice to represent each of his two great epic models. Homer is represented by the pro—Greek, optimistic voice of Odysseus, stripped of any ambiguous sympathies. Calchas, a character in Odysseus' narrative, represents this same voice. Vergil is represented by the voice of Aeneas, the survivor of Troy's horrifying destruction, victim (at least for a time) of the Greeks. Although these two voices provide opposing views of the Trojan War, Ovid's engineering of them for this passage does not suggest that he reads Homer simply as "pro—Greek" or Vergil merely as "pro—Trojan." The material derived from Odysseus' speech had to be

sau focare epice descentralizate dar unite prin artificiul metamorfozei. Un motiv mitic şi filosofic e translat în procedeu narativ, de creare şi susţinere a tensiunii şi dramatismului epic. Evenimentele romaneşti nu fac altceva decât să demonstreze suveranitatea devenirii din natură. Personajul central este o imagine-sumă proteică a tuturor prezenţelor epice, antrenat într-o aventură nesfârşită.

Într-una din *Metamorfoze* zeiţa Pallas, iritată de celebritatea muritoarei ţesătoare Arachne, o cheamă la întrecere pentru a o umili, reamintindu-i limitele condiţiei de muritor. Pallas ţese la război scene din viaţa rudelor ei glorioase şi răzbunătoare, tot atâtea pretexte pentru a o moraliza pe îndrăzneaţa Arachne, necugetată chiar şi prin faptul că i-a acceptat prinsoarea. Pallas îl înfăţişează pe Jupiter Justiţiarul făcând pace în cearta dintre ea şi Neptun, descrie mâinile Junonei care le transformă pe mama pigmeilor şi pe Antigona în păsări, reprezintă diferite lupte ale zeilor. Lucrarea ei, ce pare să fie ilustraţia unui manual de retorică şi morală, este măreaţă, maiestuoasă dar rece.

Arachne ţese la rândul ei, cu nerv polemic, ironie şi umor, dând frâu liber imaginaţiei, scene despre întâmplări care-i legau nepermis de mult pe stăpânii cerului de oameni, nu atât prin latura morală sau intelectuală, cât prin aceea pasională: cuprins de slăbiciune pentru femei greu de cucerit, dar traversat în egală măsură de crize de laşitate, Jupiter îşi consumă aventurile galante metamorfozat în taur sau lebădă, luând chipul unui soţ înşelat sau al unei ploi de aur, ca şi Neptun care se preschimbă în taur pentru fiicele lui Eol, ca şi Phoebus devenit "păstor" când "şi-a râs de Isses, fiica lui Macareus", sau corupătorul Bachus care a amăgit-o pe Erigone sub forma unui strugure fals etc.

"Tuturor acestora Arachne le-a dat înfăţişarea lor şi culoarea împrejurărilor", notează Ovidiu, elogiind un fapt de imaginaţie pentru că, nefiind zeiţă, Arachne nu a putut să fie martoră şi deci să realizeze documentar sau reportaj precum cealaltă concurentă. Imaginaţia este mai importantă decît redarea documentaristică.

Naratorul se abţine să facă vreun comentariu despre pânza zeiţei Pallas. Ţesătura Arachnei, animată de făpturi şirete, mistuită de viaţă intensă, pasională, este vie, umană, caldă. Înfuriată de a fi depăşită estetic, zeiţa învinsă îşi transformă rivala în păianjen şi sfâşie, sub pretextul ultrajului moral, pânza acestei *ars amandi* pe care Ovidiu ar fi semnat-o. În acest fel s-a confundat probabil de timpuriu în istoria literaturii latine o problemă de estetică, ficţiune, şi procedură romanescă, cu una de morală, anticipând ceea ce i se va întâmpla, într-un fel, şi lui Ovidiu.

Semnificaţiile parabolei sunt numeroase şi fertile. Mă voi opri la una care i se potriveşte tot autorului *Metamorfozelor*: în locul unei scrieri didactice, cu stil de agendă, cum i se părea lui Des Esseintes a fi proza lui Cezar, de mulţimea cărora era "bolnavă" literatura latină, Ovidiu a înfăptuit prin romanul *Metamorfozelor*, în ciuda aerului galant sau a superficialităţii pe care o parte din posteritate i le-au atribuit, sinteza extraordinară a unei mitologii sub latura ei pasională, cea mai umană, singura în stare să o izbăvească de convenţionalitate.

Cartea *Metamorfozelor*, unde Ovidiu prin excelenţă "arachnizează", este un *Decameron* avant la léttre în care luăm cunoştinţă cu o lume păgână la fel de

manipulated by Ovid to justify the over—optimistic tone of Calchas'"Gaudete"; that optimism is created by small but crucial omissions and by rearrangement of Homer's original text."

pestriță, mânată de sex, invidie, ură, de cauzele unor nenumărate abuzuri sau acte de sadism în mijlocul cărora înfloresc şi oaze de justiție sau de tandrețe.

Autorul *Metamorfozelor* a căutat, firesc, criterii epice de ordonare a miturilor. O simplă înşiruire a lor n-ar fi satisfăcut gustul său pentru spectacol şi nici exigențele povestirii. În acest scop el a instaurat, dincolo de cronologie şi genealogie, legătura narativă a miturilor disparate printr-un cadru epic vehiculat deja de romanul grec şi întâlnit mai înainte la Homer şi la predecesorii acestuia[111]. Un ospăț, o întrunire, o simplă întâlnire sunt tot atâtea pretexte la îndemână prin care Ovidiu — ca şi Petroniu de altfel — proiectează într-o perspectivă epică personajele şi istoria lor.

În *Metamorfoze*, aventura personajului se concretizează epic prin aventura povestirii, a rostirii. De obicei se spun propriile aventuri sau sunt povestite pățaniile altora. Regula este păstrată de la Jupiter până la cel din urmă muritor. Povestirea îşi măreşte astfel atribuțiile, nemaifiind doar o simplă narațiune, ci un fragment dintr-un flux epic ce îşi caută sau tinde spre o unitate. Povestirea în povestire capătă importanță nu numai pentru destinul epic al personajului sau, mai exact, al unui personaj, ci şi pentru acela al cadrului romanesc care şi-o asumă.

Dorind să-i pedepsească pe oameni cu potopul, Jupiter convoacă adunarea zeilor unde povesteşte, pentru a convinge de necesitatea acestui rău, fapta josnică a lui Lycaon; Macareus Neritianul şi Achaemenide, luptători greci la asediul Troiei, se întâlnesc după peripeții îndelungate lângă insula zeiței Circe. Achaemenide spune pățania cu Poliphem; Macareus povesteşte ce i s-a întâmplat ca tovarăş al lui Ulise în palatul zeiței Circe — transformarea în porc! — şi reproduce o mărturisire a unei slujnice despre o înfricoşătoare faptă a Circei — tragedia lui Picus şi

[111] Margaret W. Musgrove , *Nestor's Centauromachy and the Deceptive Voice of Poetic Memory (Ovid Met. 12.182-535)* în *Classical Philology*, Vol. 93, No. 3. (Jul., 1998), pp. 223-231. Autoarea discută folosirea tehnicilor homerice ale povestirii în povestire ca şi rememorarea, tehnici care pun uneori sub semnul întrebării perspectiva canonică asupra războiului troian: "Ovid's account of the Trojan War and of Aeneas' subsequent voyage is frequently interrupted by stories that could be regarded as digressions from the main narrative, such as the Judgment of Arms, the story of Hecuba, and the Scylla-Galatea episode. In the case of many of these stories, the interruption can be explained partially in terms of generic contrast; the epic narrative is interrupted by a controversia, a tragedy, or a pastoral romance. Some can be explained by Ovid's use of extra-Homeric sources, such as the Cyclic epics. But the relevance and placement of one of the longest interruptions, the story of the battle between the Lapiths and the Centaurs cannot be explained this way. Since the Centauromachy actually has a Homeric origin and recounts that most epic type of scene, the battle, we cannot use the explanation that Ovid is playing one genre off another, nor can we argue that the epic form is being undercut by the intrusion of another genre, or Homer by the intrusion of the Cyclic poems. The relevance of the Centauromachy episode must be sought in its own narrative structure and placement, in Ovid's confrontation with the traditional epic form, here for the first time in the Metamorphoses on Homer's own ground. In this episode at the beginning of his "Iliad," Ovid uses conventions of traditional epic, especially the extended flashback, to call into question the reliability of epic narration and epic narrators and to suggest alternative perspectives on the canonical story of the Trojan War…" Vezi deasemenea: Conte, G. B. 1986. *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca, NY; Genette, G. 1980. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Tr. J. E. Lewin. Ithaca, NY.; Goldhill, S. 1991. *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge; Hinds, S. 1987. *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse.* Cambridge; Richardson, 5. 1990. *The Homeric Narrator*, Nashville, TN.; Solodow, J. B. 1988. *The World of Ovid's "Metamorphoses*." Chapel Hill, NC.

Canens.

Pomona ascultă în grădină povestirea lui Vertumnus, travestit în babă, despre Iphis şi Anaareta cea transformată în statuie, după care acceptă să-l ia de soţ pe Vertumnus. Cephalus cere ajutor lui Aecus. Acesta îi povesteşte, în clipa în care se întâlnesc, despre groaznica molimă abătută asupra cetăţii sale şi despre intervenţia lui Jupiter.

Cephalus povesteşte la rândul său împrejurarea în care şi-a pierdut soţia, pe Procris. "Cu acestea şi cu alte povestiri ca acestea şi-au petrecut ziua", precizează impersonal Ovidiu. Drept cadru mai amplu al acestui ultim episod este războiul lui Minos cu oraşul Atena, faţă de care povestirile de faţă sunt simple capitole colaterale. In aceste pasaje avem înainte mai mult decât o culegere de nuvele unite printr-un artificiu epic; se poate vedea aici funcţionînd romanul.

Trecerile dintr-o specie în alta sau dintr-un regn în altul al unui imens număr de personaje, nu păstrează în naraţiunea lui Ovidiu nimic din enigmaticul terifiant. Prin faptul că ezoterismul lor nu poate fi pus decât superficial în legătură cu magia şi filosofia pitagoreică, se considera acest mijloc de cultivare a surprizei mai degrabă un pretext narativ la care Renaşterea va apela adeseori, o formă încă primitivă a satisfacerii gustului pentru aventură şi nu o modalitate tezistă de a indica apartenenţa spirituală la o formă de cult.

Metamorfoza personajului practicată de romanul modern se situează în aceeaşi descendenţă. Metamorfozei fizice i se adaugă însă acum şi aceea psihică. Spre deosebire de Renaştere unde abundă sensul ludic, metamorfoza modernă fructifică însă celălalt sens, represiv — arachnean.

Dacă în *Mandragora* se continuă gestul erotic şi jucăuş al lui Zeus, personajul lui Kafka pare, dimpotrivă, a fi victima unei enigmatice Pallas pe care nici n-a avut măcar putinţa să o sfideze vreodată. *Metamorfozele*, unde destinul nedrept al Arachnei se multiplică la nesfârşit, este un roman care se percepe în special prin latura tragică a existenţei, prin intermediul acelei impresii stranii că te afli în faţa unui "tratat al nenorocirii".

Personajele — vehiculul dramatic şi aventuros al experienţei deschise, al metamorfozei — sunt lipsite de înţelepciune şi spirit de conservare. Experienţa odată traversată, nu poate fi fructificată deoarece metamorfoza, în accepţia ei generică, pune capăt transmisiunii.

Martorul esenţial al procesului devenirii rămâne naratorul, un alter-ego al metamorfozei ca personaj. În această calitate, el împrumută ceva din răceala mecanicii uniforme a rezolvării destinelor. El este un martor "reprimat", un narator de ficţiune care nu uită obiectivitatea autorului latin de proză istorică, jurnal sau epistole. Ceea ce îl animă este reprezentarea senzualităţii, a unui erotism aproape stereotip declanşat de o memorie afectivă decisă să reprezinte în înscenări infinite un acelaşi refuz, o aceeaşi seducere.

Prin scenariul aventurii galante cu care se identifică ori de câte ori este cazul, Ovidiu este un Don Juan epicureic al lumii romane care îşi scrie o imaginară existenţă galantă. Impersonalitatea martorului care narează imediat ce a abandonat obiectul pasiunii sau al relatării amintesc la Ovidiu de plăcerea spectatorului roman asistînd la luptele cu gladiatori. Dacă destinul arachnean nu suportă ironia, el nu cunoaşte în acelaşi timp încă mila.

Într-o literatură care izgonea imaginţia, mitul rămânea izvorul ultim al

fanteziei. Ovidiu însă nu a vrut să fie un al doilea Virgiliu. Karl Galinsky observ la Ovidiu "the greater egocentry of his narrative"[112]. Acelaşi autor afirmă că, în comparaţie cu Vergiliu, "există numeroase raţiuni care l-au îndemnat să nu fie profund şi ele sunt susceptibile de analize critice de profunzime".[113] Pentru a afirma mai departe: "Nici o întîmplare-povestire (no story) este la fel ca cealaltă, ceeace este chiar rezultatul talentului său narativ…" Ovidiu a exploatat "the narrative possibilities of the myth"[114], emancipând metamorfoza dintr-un simplu subiect într-un principiu operativ în toate aspectele esenţiale ale poemului"[115] în timp ce eu spun "ale romanului"[116].

Ovidiu a inovat epic. Printre altele, a combinat metamorfoza cu o schemă temporală cronologică, subliniind şi potenţînd semnificaţia universală a mitului[117]. Mai mult, Ovidiu a folosit ciclicitatea narativă, ignorând traiectoria lineară din Eneida, şi privilegiind, dând mai multă atenţie tehnicii literare faţă de mesaj[118].

La Ovidiu, metamorfoza ca proiect filosofic, este limitată la sensul ei din mitologia greacă: de transformare tragică, ireversibilă a unui personaj într-un obiect al naturii. Aceasta primeşte generoasă noi forme de existenţă care par să o umple nesăţios.

Apuleius regăseşte sensul vechi al metamorfozei, deloc depresiv, egiptean, utilizând magia cu neprețuitele ei atribute epice spectaculare. Dacă metamorfozarea (travestirea) se afirmă ca o practică accesibilă oricui, ea poate justifica în plan epic fantezia debordantă a naratorului, comedia suculentă a aventurii. Criteriul verosimilului şi adevărului documentaristic, obsesii ale prozei latine, fiind respectate prin această convenţie epică parodică, naratorul se va simţi liber să se angajeze în elaborarea construcţiei romaneşti propriu-zise.

Prin imaginaţie, libertatea stilistică şi modul de concepere a prozei ca ficţiune deghizată, poliglotul Apuleius, autorul *Măgarului de aur*, scriind deopotrivă în latină şi greacă, a fost foarte puţin un "clasic" în sensul epocii. Latin prin stilul oratoric şi strălucirea discursului, oratorul celebru, filosoful apoi preotul şi magicianul a fost interesat în mod vădit să ilustreze printr-un destin romanesc celebra cale a stoicilor, de la "viaţa fără direcţie" la "viaţa orientată". Logica afectivă va fi aceea care îl va ajuta să organizeze confesiunea pe care o numesc romanescă.

Sursa de inspiraţie greco-egipteană este confirmată din primul paragraf al romanului *Măgarul de Aur*. Evocarea literaturii mileziene — este vorba de Milet, oraş al Asiei Mici, port cosmopolit la Marea Egee, faimos prin "fabulele mileziene" — şi a transformismului egiptean, ca surse ale ficţiunii şi intrigii

---

[112] G. Karl Galinsky, *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*. University of California Press, 1975, p. 19.
[113] Idem, p. IX ş.u.
[114] Ibid, p. 253.
[115] Ibid, p. 69.
[116] Galinsky nu este de acord cu o sinteză de capătâi datorată lui Richard Heinze, *Ovids elegische Erzählung* (1919) pe motiv că Heinze "did not work with the definitions for epic subject, style, and narrative that were recognized at Ovid's time, but instead used definitions and criteria of his own."
[117] Idem. p. 251.
[118] Peter S. Hawkins, "The Metamorphosis of Ovid" în *Dante and Ovid. Essays in Intertextuality*. Medieval and Renaissance Texts and Studies, vol. 82. Columbia University International Studies, vol. 2, 1991.

licenţioase, constituie prima procedură a naratorului care îşi transcrie experienţa: "Voi încerca să povestesc aici, adunate la un loc, variate fabule în genul milezian şi să încânt urechile voastre binevoitoare cu murmur plăcut. Dacă nu vă plictiseşte să vă aruncaţi ochii pe acest papirus egiptean scris cu vârful ascuţit al unei trestii de pe malurile Nilului, veţi vedea cu uimire făpturi omeneşti schimbându-şi figura şi forma şi apoi, printr-o metamorfoză inversă, revenind la starea lor de mai înainte".

În ceea ce priveşte stilul epic, naratorul afirmă că este în fapt vorba de limba "avocăţească" deprinsă în şcolile romane; tratarea unui subiect grec şi egiptean în acest stil pare a fi din punctul său de vedere fericită deoarece „însăşi această schimbare de limbă se potriveşte de minune cu stilul metamorfozelor pe care îl întrebuinţez".[119]

Asemeni *Metamorfozelor* lui Ovidiu, şi la Apuleius acţiunea *Metamorfozelor* cunoscute în posteritate şi sub numele de *Măgarul de aur* este plasată în enigmatica Thesalie. Într-un mod tipic egiptean, cadrul real se irealizează progresiv iar timpul experienţei devine practic incomensurabil. Confesiunea personajului egiptean martor şi narator totodată este radicalizată de muşcătoarea ironie, de sarcasmul oratoriei latine frizând satira spumoasă, aşa cum o întâlnim în *Satyricon*-ul lui Petroniu. De amintit că lumea greacă veche concepea timpul „ciclic şi circular, reîntorcându-se etern la el însuşi, închis în el însuşi, sub influenţa mişcărilor astronomice care îi comandă şi programează cursul cu necesitate[120]. De aici şi circularitea şi atemporalitatea acestuia, aventurile şi evenimentele care au loc în afara unui timp concret pentru ca lumea să fie considerată o degradare de la idealul transcendent şi etern.

Personajul lui Apuleius este "un însetat de noutăţi" care vine, în Thesalia, din Corint, pentru a gusta din aventura magiei. Descinzând în acest tărîm asemeni unui turist dornic să ia parte la spectacole magico-vrăjitoreşti, Lucius descoperă în cele din urmă o filosofie. Este sensibilizat de povestea lui Aristomene — tovarăş de drum care-i relatează o faptă ciudată petrecută în Thesalia sub ochii săi. Tânărul dornic de aventură afirmă de la bun început: "Eu cred că nimic nu e imposibil în lumea asta". Odată încheiată pregătirea pentru mister, imaginaţia delirantă se pune în mişcare.

La început Lucius parcurge spaţii circulare, tot atâtea semnale ale aventurii iminente. Excelent eseist, personajul narator comentează cu strălucire descriptivă obiectele artistice care îi încântă vederea în oraşul Hypata (procedeul numit *ekphrasis* – descris pe larg la capitolul despre romanul bizantin — cunoaşte o dezvoltare remarcabilă în romanul elenistic şi cavaleresc). În casa bogatului şi zgârcitului Milo, Lucius, fire de artist, o întâlneşte pe Fotis, încântătoarea slujnică a soţiei celui care îl găzduieşte.

Tot în Hypata, o întâlneşte pe Pamfile care este o vestită vrăjitoare, după cum îl avertizează ruda lui Lucius, superba aristocrată Byrrhena. În casa acesteia Lucius aude povestindu-se alte fapte magice care îi tulbură curiozitatea până la

[119] Citatele sunt din Apuleius, *Măgarul de aur*, ESPLA, 1958. În româneşte de I. Teodorescu.
[120] Henri-Charles Puech, „Gnosis and Time". În *Bollingen Series XXX. Papers from the Eranos Yearbooks*, vol. 3, 1957, pp. 38-40.

delir: "Din tot ceea ce vedeam în oraş, îmi închipuiam că nimic nu era aşa cum se înfăţişa în realitate. Mi se părea că absolut totul se metamorfozase prin puterea infernală a unor descântece. Astfel, pietrele de care mă loveam, în închipuirea mea erau oameni împietriţi, păsările pe care le auzeam, oameni acoperiţi cu pene, arborii de dincoace şi de dincolo de zidurile oraşului, şi aceştia erau tot oameni încărcaţi cu frunze, iar apele curgătoare izvorau din trupurile lor omeneşti... Astfel, încremenit, ba mai mult, scos din minţi de această curiozitate care mă chinuia ca o boală, umblam din loc în loc, fără să pot găsi măcar o urmă sau barem un început de urmă de potolire a nestăpânitei mele patimi".

Obsesia metamorfozei pregăteşte lent disocierea finală dintre esenţă şi aparenţă pe care o teoretizează iniţiatul Lucius. Metamorfoza se afirmă în cele din urmă la Apuleius ca o modalitate epică de a trasa un drum al formării. Pentru narator el este egal cu Infernul: drumul spre idee şi raţiune, acea perioadă a căutărilor nebuloase şi a formării care se desăvârşeşte până la momentul creaţiei sau al revelaţiei spirituale.

Predestinarea lui Lucius de a fi subiectul unei metamorfoze spirituale complete este anunţată de timpuriu din portretul pe care i-l face un personaj şi care este acela al fiinţei perfecte: "Corpul lui e atât de bine proporţionat, de parcă toate părţile i-ar fi fost măsurate cu compasul. Nu e prea înalt, e zvelt, dar plin de vlagă, pielea obrazului îi e potrivit de trandafirie, are părul blond şi inelat de la natură, ochii, deşi albaştri, îi sunt vioi şi veşnic iscoditori, are o privire pătrunzătoare, ca de vultur şi plină de farmec, în orice parte s-ar uita, mersu-i e nobil şi firesc".

În Hypata sunt prezente Babilonul, prin caldeeanul din Corint, iar prin egipteanul Zachlas, ezoterismul faronic. Fuzionând cu transformismul local, ele nasc unele stranii mistere glumeţe. Agitat de groaznica relatare a lui Telefron de la ospăţul Byrrhenei, Lucius este victima unei întâmplări aflate la graniţa dintre tragedie şi farsă, prima lecţie "filosofică" despre faptul că nu orice aparenţă ascunde cu necesitate şi o esenţă.

Aceasta este uvertura aventurii dorite. Lucius îşi asumă naiv rolul ucigaşului judecat în for în ziua Râsului; "ucide" o ficţiune; se lasă molestat cu un vădit simţ al onoarei, dar descoperă în hohotele asistenţei că victimele sale erau în realitate trei burdufuri găurite. Fotis îl încredinţează că la mijloc a fost o magie a Pamfilei, destinată altuia.

Orgoliosul umilit o somează pe Fotis, şi ea vrăjitoare, să-i arate o scenă de magie. Senzaţia de până acum este că toată lumea râde de naivitatea tânărului avid de aventură. Farsa nu îl scuteşte nici pe mai departe: Lucius o vede pe Pamfila transformându-se cu ajutorul unei alifii în pasăre şi, pentru a se convinge de adevăr, doreşte să se supună la rândul lui experimentului, numai că Fotis, intenţionat sau nu, îi oferă un preparat care îl va transforma în măgar. Disperat, tânărul amorez devenit patruped o somează pe Fotis să-l readucă la starea umană, dar cum nu pot fi procuraţi imediat trandafiri proaspeţi necesari acestui proces, vor trebui să aştepte ivirea dimineţii.

În grajd, măgarul Lucius, alături de celelalte animale de povară, îşi contemplă starea grotescă. Este răpit în zori de tâlharii care atacă gospodăria bogatului Milo. De aici începe traseul unei aventuri deopotrivă comice şi fantastice, modalitate de realizare a unei proze realiste, ironice şi polemice, conform convenţiei prozei latine dar şi a unei noi forme de scriituri epice.

Dacă în romanul modern naratorul-martor stă în cele mai incomode poziţii pentru a "înregistra" spusele personajelor sale, pentru Apuleius metamorfoza este un procedeu epic de motivare a pătrunderii în intimitatea personajelor -- şi altele decât eul confesiv --, precum şi o modalitate retorică de întărire a credibilităţii romaneşti într-o lume de crepuscul care se îndoieşte chiar şi de zeii ei. Despre această lume şi romanul grec se ocupă pe larg capitolul despre romanul bizantin, *Permanenţa unei sinteze. De la romanul grec la romanul bizantin.*

Efectul a fost atât de puternic încât timp de secole autorul Apuleius a fost confundat cu personajul Lucius, iar o convenţie romanescă a fost catalogată drept isprava autentică a unui mare vrăjitor! Autorul, preocupat în timpul vieţii de mistere şi demonie din pură curiozitate intelectuală, a sfârşit prin a fi înconjurat de aura vrăjitorească, asemeni, de altfel, tuturor alchimiştilor Evului Mediu şi Renaşterii. Comprimarea distanţării în confesiune dintre narator şi personajul care îşi rememorează aventura poate fi considerată pentru acest timp o adevărată performanţă epică.

În esenţă, asistăm — în cea mai strălucită descendenţă a didacticismului literaturii latine care prepară literatura moralizatoare a creştinismului — la extrapolarea periplului fantastic prin elementele sale incredibile, către un sens ce nu-şi ascunde intenţiile moralizator-educative. În cazul de faţă este vorba de un gen de instrucţie iniţiatică rezervată unei generaţii ce credea şi cultiva misterul.

Autorul face din metamorfozarea, sau variaţia întâmplărilor magice, cu concurs vrăjitoresc şi rezultate prompte, nu doar o poveste de încântat sensibilitatea unui cititor hrănit de ficţiunea romanului grec, ci şi o parabolă din care nu lipsesc încântarea, extazul, insolitul ca şi spaima, trauma şi umilirea.

În expresie modernă avem de a face cu un *roman al formării* – educaţia şi formarea unui caracter, *Bildung*, prin experienţă; — care va face carieră în literatura europeană[121]. Romanul metamorfozelor antrenează (echivalează) o adevărată metamorfozare (devenire) a tehnicii romanului, preluînd tehnici tradiţionale homerice şi inovând[122]. Satira morală merge mână în mână cu credinţa pioasă în cultul misterului, scenele burleşti cu devoţiunea religioasă -- acestea ar fi combinaţiile care ar caracteriza romanul lui Apuleius după Holzberg, roman pe

[121] E.J. Brzenk, "Apuleius, Pater and the Bildungsroman" în *Aspects of Apuleius Golden Ass,* editori B.L. Hijmans Jr. şi R. Th. Van der Paardt. Boumas Boekhuis b.v. Groningen, 1978,p. 231 ş.u. Brzenk glosează totodată pe marginea legăturii romanului cu tradiţia picarescă, proza eseistică, tehnica interpolărilor în roman a diverselor materiale literare cu scopul de a da varietate naraţiunii şi de a proiecta un sens al culturii şi al timpului.

[122] James T. Svendsen, *Narrative Techniques in Apuleius' "Golden Ass"* în *Pacific Coast Philology*, Vol. 18, No. 1/2. (Nov., 1983), pp. 23-29. Autorul relevă structuri şi strategii narative apropiate în Homer şi Apuleius:" In several respects, however, Apuleius' narrative techniques are highly traditional and have analogues not only in earlier Greek and Roman fiction but even in the Homeric epics themselves. Homer and Apuleius mark the alpha and omega of the classical narrative ... Though Apuleius, like Petronius, consciously "nods" to Homer and literary parody is one of his basic stylistic devices, the Metamorphoses is far less a literary pastiche than the Satyricon, and Apuleius' fabula graecanica is far more than a Homeric adaptation... there are similarities in content and atmosphere to the Homeric Odyssey: each in a way is a Bildungsroman focused on the education (or re-education) of the protagonist; each involves a mythic voyage into the unknown; each involves beneficent and malevolent divinities; each protagonist encounters females who help or hinder his quest."

care îl caracterizează drept comic şi realist şi care a fost scris într-un timp în care Imperiul Roman era expus celor mai eclectice ideologii[123].

Născut în jurul lui 125 la Madaura, oraş din Africa de Nord aparţinând de provincia *Africa proconsularis,* Apuleius a fost interesat de modele spirituale ale timpului său. A scris numeroase lucrări de interpretare platonică şi s-a numit chiar „philosophus Platonicus", a fost iniţiat în misterele Greciei şi Asiei Mici în timpul călătoriilor în aceste ţinuturi. Dincolo de acestea se ştie că Apuleius a fost un mare preot al lui Aesculapius în Cartagina, că a fost cunoscut ca mare specialist în arta retoricii şi că interesul pentru ocult l-a adus chiar pe băncile tribunalului. Cu acest prilej şi-a scris apărarea intitulată *Apologia* care îl caracterizează drept un exponent al şcolii a doua de sofistică, aceea care i-a influenţat mai târziu pe Iamblichus, Achilles Tatius, Longos, Heliodorus.

Naratorul care rememorează, cu alte cuvinte, care scrie, simultaneizează timpul moral şi estetic al actului de creaţie cu timpul existenţei personajului său fisurat de durata metamorfozei. În peştera tâlharilor, Lucius, devenit măgar, înregistrează dialogurile, toate scenele de viaţă ale lumii în care fără voia sa a pătruns. În acest mod este introdusă relatarea babei despre Psyhe, destinată să o timoreze pe tânăra răpită, Charite. Martor al înfrângerii tâlharilor, "măgarul-narator" transcrie şi relatarea travestitului Hemus, de fapt sub înfăţişarea tâlharului temut fiind ascuns logodnicul Charitei.

Tâlharii pleacă, ucid, se reîntorc şi ascultă sau povestesc ca în faţa unui auditoriu ignorat ce ştie să redea şi să comenteze cu probitate morală şi uzând de ambiguităţi delicioase. Naratorul este o conştiinţă înaltă, "agitată sufleteşte", prizonier al unei stări jalnice: "Pe când hoţul povestea aceasta, eu, comparând starea mea de mai înainte cu nenorocirea prezentă şi timpul când eram acel Lucius, aşa de fericit faţă de timpul de faţă, când nu mai eram decât un măgar nenorocit, oftam din adâncul inimii. Şi mă gândeam în mine însumi că nu fără temei vechii înţelepţi din cele mai depărtate vremuri şi-au închipuit şi reprezentat destinul ca pe un orb şi cu totul lipsit de ochi. Căci el întotdeauna acordă favorurile sale celor răi şi nevrednici şi nu e niciodată condus de judecată, cînd alege pe vreunul dintre muritori. Ba încă sălăşuieşte mai degrabă la aceia de care ar trebui să fugă cât mai departe, dacă ar vedea limpede, şi ceea ce e mai scandalos, e că el acordă reputaţie la întâmplare şi chiar opuse acelora de care ne bucurăm. Astfel, un hoţ se făleşte cu reputaţia de om cinstit şi omul cel mai nevinovat, dimpotrivă, e bârfit de gura celor vinovaţi. În sfârşit, eu, care, printr-o nemiloasă lovitură a acestei divinităţi, luasem chipul unui animal, al celui mai de rând patruped, eu a cărui nenorocire, cu drept cuvânt, ar fi stârnit durerea şi mila celui mai împietrit duşman, mă vedeam acuzat de tâlhărie în paguba unei gazde atât de iubite, crimă care ar fi meritat să fie numită nu numai furt, ci mai exact încă un paricid".

În casa unui morar, măgarul Lucius este martor al destrăbălării soţiei acestuia. Intervenţia sa însă, în loc să-l fericească pe protector, îl duce la ruină. În jalnica sa stare, Lucius acţionează ca un justiţiar. Deoarece nimeni nu se sfieşte de un măgar ("mulţumită lungilor mele urechi, auzeam foarte bine tot ceea ce se spunea chiar destul de departe de mine...") are acces la scene pe care numai

[123] Niklas Holzberg, *The Ancient Novel. An Introduction.* Translated by Christine Jackson-Holzberg. Routledge 1995 (ediţia germană 1986), p. 82.

sarcasmul le salvează de la pornografie.

Criteriul veridicității documentaristice care făceau ravagii în literatura latină este întărit în permanență cu ironie de către narator prin relaterea la persoana întîia. Ori de câte ori simte că ficțiunea ar putea fi suspectată de neadevăr, acesta intervine în text printr-o adresare directă: "Dar, poate tu, lector pricinaş, criticând povestirea mea, vei face această obiecție: Cum ai putut tu, măgar viclean, închis în mijlocul unei mori, să ştii ce făceau aceste femei, după cum susții în cea mai mare taină? Ei bine, află în ce chip, mulțumită curiozității mele de om metamorfozat în măgar am putut să cunosc tot ce s-a făcut pentru pierderea moralului meu..." Pentru ca în altă parte să noteze: "Eu însumi mi-am adus aminte cu recunoştință de existența mea de măgar, pentru că, ascuns sub acest înveliş şi încercat de multe şi felurite nenorociri, dacă nu m-am făcut mai înțelept, cel puțin am învățat o mulțime de lucruri..."

După asemenea fixări energice ale ficțiunii, tonul şi mijloacele devin brusc de reportaj: "Cam pe la amiază, deodată, apăru în moară o femeie, cu jalnică înfățişare de acuzată şi desfigurată de o tristețe nespusă. Era pe jumătate acoperită cu o zdreanță păcătoasă, cu picioarele goale, palidă ca merişorul şi slabă ca o umbră..." etc. Ea este de fapt o vrăjitoare care îl spânzură pe morar.

Fidel normelor estetice ale prozei latine, naratorul respectă în romanul său câmpul vizual al martorului şi din dorința de a-şi permite eludarea, rezumarea momentelor epice neinteresante. Ceea ce se relatează, oricât ar fi de fantastic, nu iese din *bătaia privirii* martorului narator. Spectator al judecării unei crime, cel care relatează (personajul Lucius?, naratorul?, autorul?) precizează "că toate acestea s-au petrecut astfel, am aflat-o de la mai mulți inşi care vorbeau între ei. Dar ce dovezi a adus acuzatorul, cu ce motive l-a combătut acuzatul, care au fost în sfârşit discursurile şi replicile, nu ştiu, deoarece eram departe de acolo, în grajd, şi n-aş putea să vă spun lucruri de care n-am nici o cunoştință. Dar ceea ce ştiu sigur, am să vă povestesc acum…" etc.[124]

Schimbându-şi mereu stăpânul, fără voie, măgarul ajunge de la morar la un grădinar, în posesia unor falşi preoți invertiți, la un soldat, la doi frați care sunt bucătarii unui om foarte bogat unde măgarul, grație calităților sale "umanoide", se bucură de un tratament strălucit.

Aici se dezlănțuie pasiunea bolnavă a unei femei din înalta societate pentru măgarul Lucius. Cei doi amanți sunt însă desconspirați. Gata să fie actorul unei scabroase scene publice, Lucius fuge. Adoarme pe malul mării unde i se arată în vis zeița Isis sub înfățişarea Naturii atotputernice şi omniprezente. A doua zi, în cadrul unei ceremonii sacre, Lucius redevine om; el se inițiază treptat în cultul lui Serapis.

Ca ascet şi apoi unul din preoții de seamă ai lui Serapis, el regăseşte *calea* sau sensul existenței. Zeița Isis, apărând în final în forma arhetipală a măreței mame care este natura, devine "personificarea cosmosului interior care depăşeşte

[124] Vezi mai multe pe această temă în studiul lui R. Th. Van Der Paardt, "Various Aspects of Narrative Technique in Apuleius Metamorphoses" în *Aspects of Apuleius Golden Ass,* op. cit. Autorul, plecând de la celebrul studiu al lui Tomas Haag*, Narrative Technique in Ancient Greek Romance*s, Stockholm 1971, discută tehnica narativă a lui Apuleius prin punctul de vedere al autorului (diferența dintre relatarea la persoana întâia acum şi atunci, *Eu acum* şi *Eu atunci*, fiind una de viziune), tehnica anticipării şi relația timp narativ – timp narat.

limitele personalităţii conştiente — lumea pe care Jung o numise realitatea psyche-lui".[125]

Omul se confruntă cu forţele inconştiente – cu zeii sau zeul din noi – care ne pun la lucru în serviciul lor, fără a uita limitele individuale ale naturii umane. Romanul lui Apuleius, ar putea fi citit ca o primă confruntare a omului cu forţele incoştientului în care s-a revelat propriul lui Sine, fiind astfel un document la fel de important in devenirea omului modern ca şi *Faustul* lui Goethe.

O superbă ambiguitate a acestui text este întreţinută de proteismul vocii auctoriale: cel care scrie, cel care se confesează, cel care traversează aventura se articulează într-o trinitate spectaculară a eului artistic. Vocea care narează se schimbă permanent şi ne întrebăm adeseori în timpul lecturii cine este acela care vorbeşte, cu atât mai mult cu cât naratori pasageri antrenaţi de o poftă oratorică de nezăgăzuit ajung să-i concureze pe naratorii principali prin avansarea în text a unor veritabile microromane.

La nivelul romanului, conceput ca o parabolă a formării în care *curiozitatea* deţine rolul de motor intelectual, aceste aventuri colaterale pot fi considerate nuclee polemice sau convergente la rîndul lor spre un sens existenţial. Astfel, în episodul Psyhe, aşa cum Pallas o pedepseşte pe Arachne, Venus o stigmatizează pe Psyhe. Curiozitatea femeii, pe punctul de a o pierde, se recompensează printr-o înaltă recunoaştere în urma unui traseu al pedepsei.

Romanul Charitei, relatat de un păstor constituie pandantul istoriei lui Psyhe. Aici cel curios şi neastâmpărat care dezlănţuie tragedia este Trasyllus. El o iubeşte pe Charite în taină; îl ucide pe soţul ei, Tlepolemus, şi sfârşeşte prin a fi orbit de Charite. Sfârşitul tragic al celor trei se contrapune împlinirii divine a cuplului Amor-Psyhe. El anticipează opţiunea lui Lucius pentru retragerea stoică din existenţă, cu alte cuvinte metamorfozarea tânărului dedat la amoruri într-un înţelept apărător al raţiunii şi dreptăţii.

Moralistul Lucius, care îşi scrie romanul experienţei, împrumută în roman criticismul său personajului Lucius care trăieşte aventura metamorfozat în măgar. Această dedublare afectivă şi spirituală are loc odată cu scena metamorfozei, act care modifică radical perspectiva relatării epice.

Criticismul şi rigorismul moral discreditează, în timp ce optica tânărului care se bucură fără prejudecăţi este una hedonistică. Cel "însetat după noutăţi" respinge prin ironia comentariului său *noutatea*, demitizând-o sarcastic. Cu o superbă artă a vizualizării plastice, îşi motivează intruziunea epică prin decăderea condiţiei.

Fiecare episod aventuros înseamnă naşterea unei noi constante morale: cavalerismul, oroarea de "adulterul universal", scârba pentru cei desfrânaţi, mincinoşi, josnici, lacomi şi cruzi, ca şi pentru justiţia coruptă, ceea ce naşte adeseori diatriba justiţiară: "De ce vă miraţi deci, josnice creaturi, sau mai degrabă turme venale care vă petreceţi toată viaţa în for, sau şi mai bine, vulturi îmbrăcaţi în togă, dacă în ziua de azi toţi judecătorii îşi vând sentinţele pe bani, când de la începutul lumii interesul a corupt o hotărâre judecătorească dată de un muritor în pricina de judecată a unei zeiţe? Când judecătorul ales după sfatul marelui Jupiter,

[125] Marie-Louise von Franz, *The Golden Ass of Apuleius. The Liberation of the Feminine in Man* Shambala, 1992, pp. 5 and 230.

un om de la țară, un cioban, şi-a vândut conştiința pentru satisfacerea unui capriciu amoros, grăbind în acelaşi timp pieirea întregului său neam?... Dar pentru ca nimeni să nu mă țină de rău din pricina acestei violente indignări şi să nu spună în gândul său: <Ei, poftim! Acum trebuie să mai suportăm şi filozofia unui măgar>, îmi reiau firul povestirii de acolo de unde l-am întrerupt..."

Destinul lui Lucius devine o parodie a aventurii tipului odiseic, un mod original de a figura ideea artei ca o formă majoră de experiență.

Apuleius abordează în narațiune un ton dezangajant, când comic, când ironic, solicitându-i în permanență lectorului său, ca într-o farsă, complicitatea, râsul vesel. Iată un pasaj în care dedublarea (acel *noi* ambiguu) pare un simbol generic al condiției umane scindate între înălțător şi josnic: "În curând noi am fost uşurați de toată povara şi lăsați la păşune, în libertate, unde ne plăcea, într-o livadă vecină. Eu însă nu mă putui hotărî deloc să țin tovărăşie la păscut celuilalt măgar şi calului meu, şi de altfel nici nu eram încă deprins să mănânc fân. Dar zărind chiar în dosul grajdului o grădiniță, cum eram atunci mort de foame, mă repezii cu îndrăzneală asupra ei şi deşi acolo nu se găseau decât legume crude, totuşi n-am stat la îndoială să-mi umplu pântecele până la refuz"

Romanului lui Apuleius i s-a reproşat abandonarea acestui ton şi stil odată cu revenirea lui Lucius la condiția de om şi inițierea în cultul lui Serapis (sinteză a culturilor lui Osiris, Isis şi Choris încă din secolul III î.e.n.) atât de răspândit în lumea elenistică şi atât de puternic în Egipt grație lui Ptolemeu I.

Scrisă fără urmă de ironie, într-un registru grav, Cartea a XI-a îşi propune să nareze însuşi misterul lui Isis şi Osiris, aşa cum procedura dialogică şi bombastică, oratoria primului capitol nu constituiau decât un prolog al misterului.

Tonul incantatoriu, respectul religios al acestor pagini aparțin unui inițiat. Diversitatea vocilor probează în mod suplimentar polifonismul pe care îl creează convenția metamorfozei. Lucius are sentimentul unei renaşteri, "a unei miraculoase învieri" şi "reîntoarceri din Infern", a experimentării, la o scară mai mică, a proceselor de transformare neîntrerupte din natură. La Roma, stoicul, adept al cultului lui Serapis, este adus de destin nu întâmplător în for la "glorioasa carieră de apărător al dreptății".

Romanul lui Apuleius poate fi considerat o replică la adresa romanul grec ce ilustra excesiv (suprasolicita) traseul odiseic, o detasare față de erotismul liricii alexandrine şi celebrei oratorii a retorilor latini. Cuplul stereotip supus celor mai incredibile avataruri, până la împlinirea erotică finală — substanța romanelor lui Chariton din Afrodisia, Iamblihos. Longos, Ahileus Tatios etc. — apare aici ca un ecou palid.

Destinul spiritualizat se debarasează de aleatoriul cu orice preț. Aventura se subordonează unui sens superior. Convenția metamorfozei, dublată de aceea a confesiunii, înlesneşte crearea unei psihologii, pătrunderea autorului în conştiința unui personaj, descrierea acesteia în resorturile intime, aşa cum numai proza secolului douăzeci va mai îndrăzni să o facă.

Nu criticismul sau satira sunt scopurile romaneşti ale lui Apuleius, ci ilustrarea printr-un destin a unui model de existență, sinteză originală a filosofiei stoice şi religiozității orientale care încercau să contureze o soluție de existență paralelă cu ideea de mântuire creştină.

Aventura în stil grec, metamorfoza în accepția ei teoretică din epica

egipteană, realismul ironic, logica avocățească, sarcasmul şi grija pentru verosimil ale literaturii latine fuzionează într-o formulă originală, unde procedee epice inedite vin să servească o filosofie de amurg.

Fantezia păgână umple scena, în acorduri finale care apoi vor reverbera în strălucita epocă a Renaşterii. Destinul individual îşi trăieşte cu vervă ideile. Proza latină de ficțiune — lecție în sens înalt despre esență şi aparență, rațiune şi instinct — va avea însă din lipsă de continuatori un epilog straniu: ea sfârşeşte prin a fi considerată o copie după realitate, fiind integrată prozei obiective şi realiste.

VERIGA DE AUR?

*Magnus opus et ardum, sed Deus adjuter nostr est.**
Sfântul Augustin, *De civitate Dei*

În destinul romanului, Nordul Africii Imperiale joacă un rol cu totul special. Chiar miraculos, dacă ne gândim la ceea ce s-a întâmplat cu această provincie între secolele II-IV e.n.,în acel amalgam de seminții cândva rivale Romei, păstrând încă în sângele lor clocotitor nu numai răzvrătirea, ci şi visul de libertate.

După Asia, Grecia şi Roma, îi revine Africii romane menirea de a fi unul din ținuturile spirituale în care s-a jucat destinul arhitecturilor epice. Miracolul de care vorbeam mai înainte rezidă în realitatea că, la o distanță de aproximativ două secole, două personalități născute în două orașe aflate la numai câțiva zeci de kilometri depărtare unul de celălalt au formulat, fiecare, nu numai una din cele mai interesante arhitecturi epice ale romanului latin, ci şi una din arhitecturile romaneşti ce va face carieră în romanul european occidental. Prin aceasta din urmă, spiritul african se contopeşte cu cel mediteranean, cultura imperială este împinsă în plan secund, plămădindu-se pe ruinele imperiului creştinat, lovit de Alaric (în 410 el pustieşte Roma) şi de vandalii lui Genseric, zorii unei alte lumi — Evul Mediu european.

La Madaura, aflată la 30 kilometri de Tagaste, în nordul Africii romane, i-a fost dat să se nască lui Lucius Apuleius (125-170 e.n.) autorul *Măgarului de Aur* -, cel ce formulase o replică personală la poetica homerică, aceea care guvernase aproape un mileniu arhitecturile epice formulate în Grecia antică, Roma imperială şi Alexandria

În orăşelul Tagaste din provincia romană din nordul Africii, Numidia, i-a fost dat, de asemenea, să se nască la 13 noiembrie 354 lui Aurelius Augustinus, autorul celebrelor *Mărturisiri (Confessiones)* într-o familie romanizată, săracă, dar respectabilă, aflată sub protecția unui magnat local, Romanianus, care va plăti pentru educația lui Augustinus

Părinții Monica (creştină) şi Patricius (necreştinat) mai aveau doi copii, un băiat, Navigius, şi o fată care va deveni stareța unei mănăstiri de pe lângă viitoarea catedrală a fratelui ei[126]. Atmosfera din casă era creştină, deşi Augustinus nu fusese botezat[127]. În anul naşterii lui Augustin, Constantin II, singurul supraviețuitor din cei trei fii ai lui Constantin cel Mare, domnea peste un imperiu frământat de navălirile barbare, revoltele din Galileea şi Antiohia, briganzii aflați în slujba bisericii schismatice donatiste luptând împotriva minorității catolice. Trăind în vâltoarea acelor decenii sângeroase, Augustin va învăța să trăiască şi să

*Operă *mare şi grea dar Dumnezeu este ajutorul nostru*.
[126] Christopher Kirwan, *Augustine*, Routledge, 1991, capitolul *Life and Works*.
[127] John M. Rist, *Augustine: Ancient Thought Baptized*, Cambridge University Press, 1994, cap. I.

supraviețuiască. Poate că acesta este unul din mesajele sale în posteritate, arta de a trăi într-o epocă a catastrofelor[128].

Augustin îşi începe şcoala la Tagaste, apoi la Madaura, de unde pleacă la Cartagina pentru a studia retorica; din 373 pînă în 382 este manichean, părăseşte Cartagina pentru Roma în 383, de unde va pleca la Milano. Augustin moare la 28 august 430 în oraşul său episcopal Hippo-Regius, azi oraşul Anaba din Algeria, asediat de vandalii lui Genseric.

Cei doi africani — unul marele vrăjitor păgân Apuleius, inițiat în mistica Orientului, celălalt sfântul romancier, autorul unuia dintre romanele fundamentale ale culturii europene — sunt deopotrivă spirite mistice, fierbinți, nesupuse, nonconformiste, născute la o margine a Imperiului, acolo unde coexistau nestânjenite cele mai izbitor de diferite fenomene religioase, filosofice şi estetice.

Ceea ce nu este cu totul o întâmplare. O dată cu decăderea civilizațiilor, înfloritoarele centre culturale imperiale devin tot mai mult o frână în cale inovației. Aceste centre, luminate de imensul prestigiu al unui trecut deja clasicizat, nu mai joacă decât rolul unor protectori ai standardelor general admise. Ele conservă şi pun la dispoziție cultura şi limba imperiului, asemeni unor arhivari ai zestrei culturale normative, atât de dogmatizată, încât retează artei secătuite a „centrului" calea de a renaşte. În asemenea cazuri, exploziile care întorc lumea pe alte făgaşe se prepară în zonele marginalizate, mai tolerante, mai libere, dar şi cele mai proprii de a încuraja şi chiar hrăni în subconştientul colectiv al celor cuceriți resentimentul față de centrul cotropitor, indiferent şi măreț.

Viața literară glorioasă a Africii romane era la acel timp o foarte concretă realitate. Ea îl dăduse pe Tertullian, socotit cel mai original scriitor creştin care-l precede pe Augustinus. Stilul şcolii africane abundent, colorat afectiv, fastuos, vorbeşte de la sine despre "asimilarea asianismului grec îmbrăcat într-o haină latină ce se regăseşte întrutotul în stilul celui mai mare scriitor al Africii"[129] .

În nici o provincie romană cultura greacă se pare că nu a fost atât de înfloritoare ca aici în primele secole ale erei noastre; oraşele Leptis, Madaura, Oea, Cartagina erau centre de sinteză şi transfuzie culturală comparabile Alexandriei şi, altcândva, oraşelor Ioniei de unde a ieşit Homer cu un mileniu înainte. Totuşi în „marea dramă de la sfârşitul lumii antice" secolul al III-lea anunță prin criza sa „nu numai slăbirea puternicului aparat administrativ şi militar al Imperiului roman, ci şi o schimbare a înseşi valorilor civilizației: orientalismul care reacționează împotriva cuceririlor spiritului elenic şi particularismul, renaştere a spiritului local împotriva uniformității greco-romane"[130].

Substratul creator

[128] Henri Marrou, *Men of wisdom. Saint Augustine and his influence through ages.* Translated by Patrick Hepburne-Scott. Texts of St. Augustine translated by Edmund Hill, New York, 1962 (third edition). "He instructs us by his example in the art of living through an age of catastrophe." (p. 15 s.u.)

[129] Constantin I. Balmuş, *Étude sur le style de Saint Augustin dans les Confessionnes et la Citè de Dieu*; Paris, 1930.

[130] Gheorghe I. Brătianu, *Marea Neagră*, Vol. I, p. 211, Editura Meridiane, 1988.

African prin naştere, dar occidental prin cultură, Fericitul Augustin se trage dintr-o etnie îngenuncheată de romani şi nevoită să preia nu numai o limbă, ci şi o cultură care nu îi erau proprii. Pe aceasta din urmă, însuşindu-şi-o perfect, nu se va sfii să o nege cu metodă opunându-i o nouă cultură — cultura creştină.

O cultură creştină grefată însă pe valorile Orientului elenistic, un elenism ce iubea ficţiunea şi care între secolele I şi III dăduse strălucite producţii romaneşti la Alexandria, Siracuza, Efes. Nu este inutil de adăugat că sursa *Mărturisirilor* se găseşte într-un roman faimos, *Viaţa lui Antonie* de Atanasie, scris în Imperiul Roman de Răsărit (într-unul din pustiurile Egiptului) şi care împleteşte elenismul cu creştinismul, consfinţind apariţia romanului hagiografic (discutat în această carte la capitolul romanului bizantin, *Permanenţa unei sinteze*). Şi, tot aşa, este bine de amintit că Imperiul Roman de Apus, prăbuşit sub avalanşa barbară, va supravieţui prin valorile sale în Imperiul Roman de Răsărit, în faimosul Bizanţ devenit teatrul unei alte înfruntări decisive: cultura greacă, prin elenism (sau Orientul elenistic) îşi ia revanşa. Resentimentul grecilor faţă de romani, care mocnise timp de veacuri, se manifestă făţiş, înlăturând în scurt timp nu numai limba latină ci şi cultura romană din imperiul ce va rămâne „roman" doar cu numele. Iar ficţiunea elenistică a Orientului, „infectând" temperamentul urmaşilor Romei ce fugiseră din calea barbarilor pentru a întemeia o nouă metropolă a lumii — Constantinopole — a explodat într-o uriaşă masă ficţională, aceea a romanului bizantin.

Aşadar, din solul fierbinte al Numidiei, romane — doar cu numele, după cum scria Giovanni Papini în cartea dedicată lui Augustinus[131] -, locuită de descendenţii numizilor mândri conduşi cândva de Jugurtha, vorbind deopotrivă latina şi punica, s-a născut africanul dominat de nelinişte, de un „demon al senzualităţii", misticul, voinţa aprigă de a căuta sensul vieţii, altul decât acela oferit de ideologia oficială a imperiului. Din acest spirit lucid, bogat şi generos în sensul în care îl vom vedea, s-a hrănit timp de secole creştinătatea Evului Mediu. Această creştinătate însă, în cadrul căreia a deţinut rolul unuia din importanţii ei teoreticieni, l-a receptat şi adorat pentru operele sale doctrinare cum ar fi *De doctrina christiana* sau *De civitate Dei* care au jucat un rol important în teologia catolică. Şi aceasta pentru că şi lumea romană, „stirpea aceea rece şi cumpătată, cea mai pornită să ia lucrurile din punct de vedere practic", după cum o caracteriza cu atâta pătrundere Gaston Boissier scriind despre Cicero şi prietenii săi, cât şi lumea crispată de propriile-i dogme ale medievalităţii creştine erau prea puţin atrase de himerele romanului.

Străluciţilor reprezentanţi ai culturii latine, ce ridicaseră retorica, arta de a vorbi frumos, la rangul de supremă artă, le plăcea să pledeze în for, să ţină discursuri, să descrie în epistole şi opere istorice evenimentele aşa cum au fost ele. Pe de altă parte, cărturarii medievali au extirpat cu metodă creaţia în favoarea erudiţiei, plăcerea lui a crea înlocuind-o cu aceea de a cita. Dacă arta literară a fost confundată după epoca lui Cicero cu retorica, decadenţa şi-a scris istoria ei tragică păstrând, însă, dâra unui prestigiu indiscutabil. Creştinismului, ce voia o nouă cultură, îi trebuiau firi puternice, intolerante pentru a produce ruptura.

Apuleius a fost un geniu, care a acordat romanului latin acea dimensiune

[131]Giovanni Papini, *Saint Augustin*, Paris, 1930.

ce-i ştirbea complexitatea. Augustinus a realizat un edificiu epic glorios peste aproximativ opt secole.

Dacă observăm ce se întâmplă în natură, vom înțelege poate de ce sintezele, aceste arhitecturi superioare ale agregării, sunt de obicei momentele ei cele mai fragile şi aproape efemere. În universul în care trăim, perfecțiunea nu are stabilitate, este un sistem instabil. Geniul profund creator al naturii nu prea pare interesat de perpetuarea sintezelor, deci a formelor calitativ superioare față de elementele componente, ci mai cu seamă de momentele pregătitoare ale acestora. Căutarea, înspăimântător de dilatată, se arată marcată de o spectaculoasă aventură a experimentării formelor. În aceste secvențe uriaşe de timp natura pare că se dedă cu plăcere jocului, experimentului. Ea face şi reface cu repeziciune; soluțiile eşuate, ratate par regula, iar sinteza superioară — excepția. Dar dacă, după unii filosofi, apariția viului este un şir de erori, aceasta nu înseamnă că evoluția vieții ar fi o eroare.

Să fie, aşadar, oare mai încântătoare eroarea pentru că ea propune grabnic un nou început? Filosofia ştiinței consideră că în lumea de zi cu zi, aceea a universului macrofizic sau fizic, cârmuită de legea a doua a termodinamicii, ordinea se fărâmițează continuu întru haos. Biologia şi cosmologia, dimpotrivă, demonstrează că procesele naturale care le definesc generează mai multă ordine decât haos, sunt lumi în care noi forme de ordine se creează încontinuu[132]. Arta aparține de cosmologie. Creatorii de forme estetice sunt participanți cosmologici, după cum spuneam în *Cuvântul înainte* al acestei cărți, ei creind realitate, o realitate estetică. În orice caz, câtă vreme sinteza are statutul unui ideal de perfecțiune în universul în care trăim, şi câtă vreme materia ahtiată de metamorfoze infinite arată o adevărată oroare față de formele absolute, înghețate, simetrice cred că trebuie să acceptăm că momentele ei de sinteză, de simetrie sunt condamnate la o viață scurtă. Şi în artă, supunându-se aceloraşi legi, soarta sintezelor este asemănătoare, chiar dacă lumina lor orbitoare poate călători prin secole sau milenii. Uneori aceste clipe scurte pot fi ilustrate printr-o operă, alteori printr-un deceniu de renaştere sau epoca unui cârmuitor luminat. După care reîncep experiențele, căutarea sau pur şi simplu vidul de mai multe secole.

Aşa ceva i s-a întâmplat romanului după secolele IV-V, în acel moment atât de neliniştitor al prăbuşirii Imperiului Roman. Civilizația părea sfârşită sub loviturile barbarilor, şi numai pentru puțini se conturau zorii unei alte lumi: cultura creştină de tip medieval „acea cultură, cum o caracteriza Henri-Iréneé Marrou în *Saint Augustine et la fin de la culture antique* (Paris, 1958), — subordonată credinței religioase în întregime", ce era la acel moment „o cultură creştină antică prin datele ei dar medievală deja în inspirație".

Deşi nutrit şi crescut la sânul culturii latine, gramaticianul Aurelius Augustinus, apoi oratorul ce studiază la Cartagina şi îşi însuşeşte meseria de retor pentru a deveni el însuşi profesor de retorică, se va dezice de ea la fel ca şi *vir doctissimus*, conferențiarul de la Milano, exersat în cercetarea metafizică.

Despre Augustinus s-a spus că avea o cultură comparabilă cu a lui Ausonius sau Symmachus. Trecut prin mai toate ereziile imperiului, Aurelius

[132] David Layzer, *Cosmogenesis. The Growth of Order in the Universe*, Oxford University Press, 1990. Vezi capitolul *Chance, Necessity, and Freedom*.

Augustinus se distinge față de contemporanii săi printr-o gândire profund originală şi o viață marcată de numeroase rupturi şi crize.

Fanatismul său se dezlănțuie după momentul creştinării, sau al convertirii, când a dorit şi în mare măsură a reuşit să ucidă chiar „libertatea spirituală a antichității" pentru folosul unei noi „culturi", în mod direct subordonată creştinismului şi ale cărei manifestări intelectuale vor trebui să devină o funcție a vieții religioase. Acest act a avut, după cum se cunoaşte, urmări incalculabile. Omul de cultură latin prin materie şi metode, discipol al lui Cicero, cunoscător al lui Vergilius, Platon, Gorgias, Homer, Terențiu, Horațiu, Lucan, Catullus, Ovidiu, Juvenal, Seneca, Plotin, Sallustius, Apuleius, Porphyr, etc., strălucitul intelectual al imperiului ce-şi însuşise filosofia raționalistă cu elemente platoniciene a epocii elenistice şi romane, plasează inteligența creatoare sub tutela credinței. Se răfuieşte cu literatura considerată o rătăcire care l-a îndepărtat de Dumnezeu, se ceartă cu lumea — o dragoste adulterină („Talis dementia honestiores et uberiores litterae putantur, quam illae quibus legere et scribere dedici"), consideră pe Eneas şi Didona ficțiuni vane, îl critică pe Homer la un mod terestru şi trăieşte remuşcarea pentru aceste „amuzamente frivole", în rândul cărora mai intrau şi teatrul şi muzica.

Consider că răspunsul la această întorsătură drastică poate fi găsit dacă vom accepta că peste profunda criză interioară trăită de un intelectual angajat în căutarea adevărului, s-au suprapus o criză generală de conştiință a epocii, precum şi o criză a culturii. În timpul lui Aurelius Augustinus decadența luase forme respingătoare, pe care el, de altfel, le şi trăieşte pe cont propriu pentru a le abandona pe fiecare în parte. Cultura unui intelectual latin de la sfârşitul secolului al IV-lea se pare că era ea însăşi în multe privințe o cultură într-un sens eşuată, în mod esențial literară, întemeiată pe gramatică şi retorică ce aveau menirea de a scoate din fiecare tânăr un orator conform idealului clasicismului roman. Acest orator avea datoria să apere sau să acuze fără să aibă cunoştință de o etică a meseriei pentru că importantă era arta diatribei („refugiul compozițional al întregii literaturi imperiale") indiferent de adevărul sau falsitatea ideii.

Obsesia timpului era tehnica elocvenței; prin ea luase cultura un aspect şcolăresc şi monden, chiar dacă Cicero se revoltase în sec. I. î.e.n. împotriva preponderenței idealului retoric, susținându-l pe cel cultural. Cultura imperiului devenise terestră, funcțională, un mod de a acumula cunoştințe, un scop în sine; literatura căzuse în istorie literară, iar arta în arheologie. În acest formalism golit de un conținut superior, în acest estetism, în fond, lipsit de vlagă, nu era prea greu de prevăzut o reacție critică față de cultură. Gravitatea a fost că ea s-a produs la un mod fanatic şi autoritar.

Dacă edictul lui Iulian[133] a interzis cultura greco-latină fără să reuşească să

133 Iulian Apostatul domneşte din 361 până la 363. Nepot al lui Constantin cel Mare, s-a remarcat în epocă ca un cărturar notabil şi conducător militar. În 361 şi-a anunțat convertirea la păgânism, ceea ce i-a adus epitetul de „Apostat". În latină era numit Julianus Apostata, numele lui original fiind Flavius Claudius Julianus. Iulian a vrut să restaureze pagânismul ca o contrapondere a creştinismului dominant. Printre reformele din 362 se număra un decret care are menirea de a restaura credința veche. Proprietățile templelor confiscate vor fi redate acestora iar ceremoniile creştine şi păgâne au fost admise în egală măsură. Orice fel de bani pe care imperiul îi dădea bisericilor creştine au fost opriți şi îndreptați către restaurarea templelor păgâne distruse. Iulian i-a rechemat din exil pe creştinii

arunce creştinismul în barbarie pentru că în fond cultura bizantină va străluci chiar prin asumarea acestei moşteniri spirituale, Augustinus a vrut prin uriaşa sa operă filosofică, dogmatică, literară, să înlăture însăşi rivalitatea „periculoasă", pentru creştinismul firav, a culturii latine. „Iulian, spunea Emil Cioran în *Demiurgul cel rău*, avea dreptate preferându-le (lucrărilor profeţilor n.n.) pe Homer, Tucidide, Platon. Edictul prin care interzicea profesorilor creştini să comenteze autori greci a fost viu criticat, nu numai de adversarii săi, dar şi de toţi admiratorii din toate timpurile. Fără intenţia de a-i lua apărarea, nu poţi totuşi să nu-l înţelegi. Avea de a face cu nişte fanatici...". Păgânismul vechii culturi i se părea condamnabil episcopului creştin Aurelius Augustinus prin imoralitate (exaltarea senzualităţii şi sexualităţii); filosofia grecească — o sursă de erori şi erezie; cultura însăşi — vanitoasă pentru că se ocupa de eleganţa limbajului şi a formei deturnând sufletele de la morală şi religie. Atacul declanşat împotriva orientării estetice a culturii tradiţionale, a unei extraordinare culturi umane, a fost teribil şi stupefiant. Şi fără precedent.

În capitolele anterioare ale acestui studiu dedicat romanului am văzut cum culturile mor, se sting de la sine sau fuzionează în chip natural pentru a o lua pe alte făgaşe, dar niciodată un act voluntar metodic, tezist, teoretic de aneantizare culturală. Augustin instaurează în fond cenzura într-o cultură care nu o cunoscuse. Pătimaşa lui intoleranţă nu are nimic de-a face cu spiritul latin tolerant. Ea poate fi privită şi ca o manevră a subconştientului păgân al numidului scos la lumină, prin contagiune, de intoleranţa profeţilor evrei pe care i-am văzut pledând pentru purismul moral şi ideologic al culturii lor subordonate dumnezeului unic. Transplantul numid şi ebraic prin creştinism în solul greco-latin a fost probabil una din cauzele aruncării în neantul cultural a celei mai puternice culturi a lumii de la acea dată, cultură cunoscută de Evul Mediu occidental, peste multe secole, prin intermediul culturii bizantine şi arabe.

Muzica, pictura, sculptura vor deveni aşadar pentru Augustinus „Nugas! Superflua!" Oratorul sacru, recomanda el, trebuie să se ferească de efecte literare, să exorcizeze demonul artei. Apetitul de a cunoaşte este criticat aspru pentru că „vana curiozitate" distrage de la contemplarea lui Dumnezeu. „Concupiscenţa ochilor", „perversiunea spiritului" discutate şi deplânse pe larg au dat de altfel naştere poate celor mai rigoriste tradiţii europene ilustrate de un Sfânt Bernard sau şcoala de la Port Royal. Şi mai mult, elocvenţa lui Augustinus este tendenţioasă pentru că ea sugerează că stilului retoricii greco-latine trebuie să-i fie opus şi preferat stilul biblic, „acela care imită misterioasa ei obscuritate".

Ce formidabilă şi incredibilă răsturnare intelectuală a personalităţii care îşi începuse glorioasa carieră cu o carte intitulată *De pulchro et apto!* În locul modelelor latinităţii se preferă modelele literaturii ebraice. Are loc, de fapt, o

---

eretici în speranţa că prezenţa lor va contribui la fărâmiţarea bisericii creştine. El a sperat în crearea unei religii unite. Edictul din vara lui 362 interzicea creştinilor să predea literatură clasică pe motivul că aceştia nu trebuiau să predea ceva în care nu credeau. Pentru cei ce credau in elenism, scrierile lui Homer şi Hesiod fuseseră scrise în urma unei inspiraţii divine trimise de către zei, deci era împotriva oricărei raţiuni să se permită creştinilor să predea această literatură sacră. Această lege i-a forţat pe profesorii creştini să îşi abandoneze profesia. Convingerea lui Iulian a fost că Homer şi Platon nu puteau fi apreciaţi la valoarea lor decât dacă erau predaţi într-un mod sacru şi acceptaţi ca atare de biserica creştină. Vezi şi *The Oxford Classical Dictionary* Ed. 3-a de Hornblower si Spawforth.

deturnare, o retragere spre lamentația şi stilul frânt şi sec care nu concordă cu spiritul limbi latine, spre limbajul sărac şi obscur, spre tonul profetic, spre tema scrisului ca revelație divină într-o cultură pentru care invocația muzelor devenise demult o figură de stil, iar conştiința laică a artei şi a scrisului un loc comun. Prin Augustinus şi contemporanii lui irup în Europa secolelor al IV-lea şi al V-lea forme de gândire elaborate în Asia mileniului întâi î.e.n. Scriitorul se consideră din nou doar un purtător de adevăr, pentru că revelația divină se exercită prin vocea şi pana sa, rolul său nefiind decât acela al unui agent de transmisiune. Iar ei, scriitorii, nu vor mai fi decât *verba Dei seminamur* — cei ce seamănă cuvântul lui Dumnezeu.

În destinul marcat de rupturi al lui Aurelius Augustinus se mai observă încă una: contrastul dintre teoria şi practica retorică, pentru că în cărțile scrise s-a dovedit mai puțin al Asiei şi Africii de Nord decât al Europei. Verbozitatea, abuzul de procedee formează în fond o constantă a scrisului dedat cu plăcere celor mai diverse ornamente stilistice. Cel care o rupea cu latinitatea scria în cea mai corectă latină; cel ce-i veştejea pe antici nu voia decât să atingă perfecțiunea stilului ciceronian. Paul Valéry a făcut o observație pătrunzătoare atunci când a spus că filosofia greacă şi dreptul roman, cei doi piloni ai spiritului european, nu puteau să nu influențeze adânc pe cel de-al treilea, religia creştină. Réné Pichon a vorbit în amănunt despre „influența enormă a lui Platon asupra lui Aurelius Augustinus" arătând că pentru el „creştinismul e un platonism încoronat de Grație"[134] .

Creația lui Augustinus apare astfel ca o sinteză personală şi la urma urmei paradoxală. Ea a fost în acest sens considerată „cel mai mare tezaur" al doctrinei din care se vor hrăni „dogma, morala, ascetismul creştin"[135] , tezaur alcătuit din mai bine de 270 scrisori, 97 opere, discursuri, psalmi, tratate etc. Pentru teologia occidentală, scria Bassi, el a fost un geniu care, la talentul speculativ al grecilor, a adăugat, simțul practic al romanilor. „Cetatea lui Dumnezeu" (413-426) va fi considerată prima istorie universală care demonstrează că sfârşitul lumii nu este sinonim cu sfârşitul Imperiului Roman, ci dimpotivă, sursa unei renaşteri creştine, şi că Cetatea lui Dumnezeu este „acțiunea lui Dumnezeu în istoria lumii". Polemismul de esență al lui Aurelius Augustinus nu s-a limitat doar la această operă. Oratorul păgân l-a slujit pe episcopul creştin în respingerea şi defăimarea tuturor sectelor şi ereziilor timpului său, de la aceea a manicheenilor la acelea ale donatiştilor şi pelagienilor. Că „viața e gândire şi dragoste" — una din devizele sale — gânditorul o dovedeşte în felul său prin întreaga existență ridicată de urmaşi la rangul de valoare universală. Dragostea fiind înțeleasă ca o iubire față de Dumnezeu şi creația lui cosmică.

Ambiguitatea acestei personalități s-a văzut şi în posteritatea ei. Dacă în secolele al XV-lea şi al XVI-lea doctrina augustiniană servea argumente adversarilor umanismului italian, tot ea promovează ideile umaniste în momentul restaurării culturii antice, furnizând cele mai bune argumente pentru apărarea noii culturi. Teoreticianul culturii medievale a preparat, în mod surprinzător, terenul Renaşterii.

Prin opera lui Augustinus au fost „redescoperite" operele antichității de

[134] Réné Pichon, *Histoire de la littérature latine,* Hachette, Paris, 1937.
[135] Domenico Bassi, *Sant Agostino*, Firenze, 1937.

către Petrarca, Guarino da Verona, Lorenzo Valla, Colluchio Salutati[136]. Aşa cum va servi drept sursă, mai mult sau mai puţin invocată, când lui Erasmus, când lui Luther! Prestigiul lui Aurelius Augustinus a mai provocat apoi fenomene târzii de identificare. În secolul al XVI-lea Erasmus reface drumul spiritual al lui Aurelius Augustinus cu o precizie uimitoare: de la adorarea culturii greco-latine pentru ea însăşi, şi mai ales a lui Cicero, până la receptarea prudentă a acestuia şi punerea culturii antice în serviciul creştinismului prin opere ca *Enchiridion Militis Christiani, Methodus, Ratio Verae Theologia, Eclesiastes* etc.

Uriaşa maşinărie filosofică ce se simte în spatele *Mărturisirilor* a determinat ca în posteritate acest text să fie discutat din punct de vedere filosofic şi cu foarte rare excepţii din unghiul literar. Exegeza a fost fascinată de filosof şi nu de romancier, deşi *Confessiones* a fost una din cele mai citite cărţi ale timpului ei.

Adevărul este că, în ciuda necunoaşterii directe a surselor greceşti, Augustin a reuşit să judece filosofia veche şi cultura veche. Mai mult, citindu-i opera, consider că Augustin a avut o revelaţie filosofică de o magnitudine uriaşă, comparabilă cu aceea a lui Platon, pe care a încercat să o transpună în scris cu mijloacele speculative, instrumentale ale lumii sale. Această revelaţie, de care el vorbeşte şi care după tradiţie s-a petrecut la Ostia, reformulează întreaga lui concepţie filosofică în care centrale sunt conceptele de timp, spaţiu, materie, suflet, introspecţie, iubire şi predestinare. Dacă înlocuim Dumnezeu cu Univers în numeroase contexte din opera filosofică a lui Augustin, vom avea adeseori senzaţia că citim o carte de filosofie a secolului al XXI-lea în care fizica cuantică joacă un rol special, prin legea ei priordială, a unui principiu puternic unificator al materiei.

Astfel, una dintre puterile sufletului (considerat o substanţă imaterială) este pentru Augustin introspecţia, substanţa introspectivă a eului. Prin puterea introspecţiei putem obţine Adevărul, care este Dumnezeu, din noi şi dincolo de noi[137]. Sufletul, o piesă centrala a filosofiei augustiniene, face parte integrantă din cosmologie. Sufletul este legat de univers,de transformările universului, de adevăr. Scriind despre cele şapte stadii sau nivele ale sufletului[138], Augustin afirmă că la al

[136]Charles Béné, *Érasme et Saint Augustin ou influence de Saint Augustin sur l'humanisme*, Geneve, 1969.

[137] Rist, *op. cit*., discută pe larg filosofia lui Augustinus. Capitolul *Words, Signs and Things* se centrează pe problematica sufletului şi introspecţiei: "One such power of the soul, that of introspection, is particularly important, yet for all his interest in the self as an introspective substance… A second unusual feature of Augustine's treatment of cognitive activities is his concern with creativity, that is, with our ability to create various kinds of images… There is a sense in which Augustine holds that all thinking is based on a form of recreation of images, of imagination…What interests Augustine primarily is that by the power of introspection, he thinks, we can reach – to some degree- a vision of Truth, that is of God, within ourselves though beyond ourselves." În capitolul *Will, Love and Right Action* se discută despre un Augustin interesat de rezultatele iubirii în psihicul uman (workings of love in the human psyche) şi despre faptul că pe Augustin l-a interesat nu atât dacă Dumnezeu există, ci ce fel de Dumnezeu există ("not whether God exists, but what kind of God exists"). Capitolul *Augustin Redivivus* se ocupă pe larg de contradicţiile teoriei augustiniene a predestinării. În capitolul *The Existence of God* este redat textul lui Augustin, *The True Religion*, unde se vorbeşte despre relaţia sufletului cu lucrurile temporale, carnalitatea care nu ne aduce cunoaştere, despre materie, lucrurile inteligibile, decepţie.

[138] John A. Mourant, *Introduction to the Philosophy of Saint Augustine. Readings and Commentaries*. The Pennsylvania State University Press, 1964. Capitolul *The Greatness of the Soul.*

şaptelea nivel putem vedea schimbările şi transformările universului fizic şi legile lui divine. *Viaţa fericită* este descrisă pe larg într-unul din dialogurile de la vila din Cassiciacum[139] şi este pusă în legătură mai mult cu condiţia sufletului decât a trupului. Fericirea sufletului este dată de înţelepciune. Sursa inteligibilă de unde vine sufletul şi cu care rămâne în contact este Adevărul Etern sau însuşi Dumnezeu, de unde se va dezvolta teoria iluminării. Ceea ce ilumineză mintea noastră este Cuvântul Divin sau Înţelepciunea Tatălui. Dumnezeu este cunoscut prin puterea supranaturală a cunoaşterii pe care o posedă sufletul a cărui credinţă şi milă îl transformă într-o imagine similară trinităţii.

Literatura confesivă în mediile elenistice

Este remarcabil cum un filosof şi teoretician al creştinismului a putut împăca ideologia creştină cu ficţiunea epică, dând unul din romanele de căpătâi ale culturii europene. *Confessiones* a fost scris între 397-398 şi 400-401. Încercări de acest gen mai existaseră în epocă. Între 360-370 fuseseră scrise *Recunoaşterile* atribuite Sfântului Clement şi *Mărturisirea* Sfântului Ciprian, episcopul Cartaginei, text celebru în mediile creştine orientale[140].

Episcopul Ciprian, în tinereţe un cunoscut magician, s-a convertit la creştinism atunci când şi-a văzut practicile magice spulberate de credinţa fecioarei Justina din Antiochia. Ritualurile demoniace ale lui Ciprian, apariţia diavolului nu au avut putere asupra celei ce credea în Iisus. Atunci, printr-o mărturisire publică, Ciprian obţine iertarea după care va urma mântuirea în urma unor penitenţe.

Scris cu patos, textul descrie practici demoniace ce merg până la crima oribilă: „Voi toţi, oare sunteţi duşmanii misterelor lui Christ, priviţi-mi lacrimile şi luaţi aminte despre puterea pe care o conţin aceste mistere. Voi toţi care vă delectaţi cu operele diavolului, învăţaţi de la mine despre vanitatea ridicolă a acestora. Căci nici unul dintre voi nu a fost vreodată un mai mare adorator al demonilor decât am fost eu şi nici, mai mult decât mine, un susţinător al pretinselor divinităţi, nici un mai mare beneficiar al puterilor lor. Eu sunt Ciprian, care din cea mai fragedă tinereţe am fost consacrat lui Apollon şi din prima tinereţe iniţiat în puterile Dragonului”...

Ciprian a fost un „aghiotant al diavolului” pe care l-a slujit cu zel, mărturisire pe care nici un viitor sfânt n-a mai avut curajul să o facă: „Credeţi-mi cuvintele, eu l-am văzut pe Diavol, ascultaţi-mă, eu l-am îmbrăţişat şi am vorbit cu el şi am fost considerat ca unul din cele mai importante personaje din anturajul său”... Ciprian mărturiseşte că în calitate de iniţiat al diavolului a sacrificat femei însărcinate, a mutilat şi metamorfozat femei nobile, a sugrumat copii ca ofrande pentru Dragon şi Pluton iar în onoarea zeiţei Hecate a tăiat capul unor străini etc. într-un scenariu al supraevaluării fantaste a vinei pentru a se face cât mai

---

”The Seventh Level of the Soul---“We shall also see such great changes and transformations in this physical universe in observance of divine laws that we hold even the resurrection of the body…”

[139] *Augustine of Hippo. Selected Writings.* Translation and Introduction by Mary T. Clark. Preface by Goulven Madec, Paulist Press,1984. Vezi *The Happy Life* (primul dialog al lui Augustin din toamna anului 386 de la Cassiciacum).

[140] Pierre Grimal, *Romans grec et latins*, Pléiade, 1958, pp.1385 şi urm.

spectaculoasă convertirea la calea cea dreaptă a credinței. Confesiunea lui Cirpian este atât un dialog cu sinele cât şi cu prezumtivii lectori luați drept martori ai procesului devenirii interioare.

Dacă prima parte a mărturisirilor lui Augustinus consemnează la un mod autobiografic remuşcarea, nemulțumirea, îndoiala şi căderile unui destin zbuciumat, cea de-a doua narează şi ea despre triumful găsirii divinității. Giovanni Papini situează *Confessiones* pe același plan cu *Odiseea* (rătăcirea celui „urât de zei"), *Paradisul Pierdut* şi *Divina Commedia*, considerându-l pe Augustinus „ultimul mare metafizician antic şi primul dintre psihologii moderni". Pentru început, această „confessio" este un mijloc de recunoaştere a erorilor, un elogiu al milei şi înțelepciunii divine (dinaintea unui martor divin), o declarație de dragoste (în stilul profeților biblici) adresată lui Dumnezeu, un mod de a se vorbi despre „acțiunea lui Dumnezeu în sufletul omului[141]". Anticii nu relataseră niciodată altceva decât evenimentele exterioare ale vieții lor şi pe acelea la persoana a treia (Caesar, Cicero, Xenofon) respectând recomandarea lui Aristotel conform căreia omul perfect „nu spune nimic nici despre alții, nici despre sine însuşi".

Oricât de tragică a fost aventura trăită de Xenofon între 401-399 î.e.n. pe traseul celor peste 6.000 km parcurşi spre inima Asiei, împotriva lui Artaxerxe, şi apoi în fuga dramatică spre Grecia, el nu şi-a expus eul. În *Anabasis* aventura celor peste douăsprezece mii de soldați greci este relatată la persoana a treia, Xenofon fiind un personaj ca oricare altul, împins abia spre final în prim planul relatării. Numai că Augustinus se coboară în abisurile propriului suflet pentru a se acuza făcând apologia grației divine şi considerându-se, în final, un ales „Vorbeşte despre el, remarca Pichon, dar împotriva lui şi pentru alții"... „Există la el înălțimea metafizică a grecilor, spiritul practic şi solid al romanilor şi o ardere a vieții interioare care n-a mai existat înaintea creştinismului".

Eul, devenit obiect de studiu, îşi descrie evoluția tragică interioară, procedeu epic care nu îşi are izvoarele în antichitatea greco-latină ci în lamentația profetului biblic. Mai mult, putem sesiza chiar o componentă ludică, un joc al eului cu sine însuşi!

Romanul antic elenistic elaborase forma corporală perfectă a personajului rătăcind în căutarea salvării sale. O dată cu Aurelius Augustinus ce învățase lecția romanului hagiografic, roman care îşi începe cariera glorioasă cu *Viața lui Antonie*, scrisă de celebrul Atanasie din Alexandria (295-373) după care Augustinus s-a inspirat, vedem născându-se şi sufletul, devenirea spirituală a personajului, o dimensiune excepțională datorată creştinismului. Această *devenire* spirituală va constitui suportul unor arhitecturi epice diferite, strălucit afirmate de romanul hagiografic şi romanul curtenesc medieval din Occidentul european.

Sensul mărturisirii în Confessiones

Din punctul de vedere al celui care scrie acest romanul, erorile nu sunt condamnabile pe traseul găsirii adevărului; mântuirea apare ca un act juridic al divinității. Față de tot ceea ce cunoaştem în roman până la *Confessiones*, se

[141] Réné Pichon, *op. cit*., p. 869.

operează o transformare radicală: căutarea, aventura sunt ale eului, ale cugetelor celui ce scrie, dirijate sau dirijând supraeul. Față de metamorfoza lor, de traseul lor, ceea ce se întâmplă în afară, în lume şi social, nu va fi tot atât de interesant şi spectaculos. Augustin aşează mărturisirea pe cea mai înaltă treaptă a credinței sugerând că aceasta este singura cale de a vorbi cu Dumnezeu. El face deosebirea între *cuvinte ale trupului* şi *cuvinte ale sufletului*, o extensie metaforică a limbajului trupului[142].

În final, înțelegem că pentru Augustin Omul este carnea care este Cuvântul, sau mai bine spus Cuvântul Încarnat al lui Dumnezeu. Aceasta este în esență mărturisirea lui Augustinus, sensul ei, măreția ei[143].

Dinamic, voluntarist, individualist, Augustinus ― numit şi primul om occidental ― optează pentru istorie şi adevăr, pentru faptă. Experiența personală pune bazele acelui subiectivism şi sentiment individualist al vieții ce se află la temelia sufletului occidental. El creează, în posteritatea catolică, acea conştiință a faptului că cercetarea adevărului se poate realiza prin reflexie personală, dogma

[142] Vezi Carl G. Vaught, *Access to God in Augustine's Confessions*. Books X-XIII. State University of New York Press, 2005. "Augustine's confessions in Books I-IX are a public account for a public audience about matters in the public sphere. By contrast, the confessions of the thought and feelings of his inner life are a private matter between himself and God. Yet he refuses to confess the hidden sins with which he continues to struggle, even though he does not hide himself from God, he hides God from himself. In addition, when God is hidden from us, we lose our positive orientation toward him; and our failure to know God becomes a volitional orientation in the opposite direction. The only way to overcome this problem is to renounce oneself and choose God, where one can be pleasing either to oneself or to God only because of God. Once more Augustine places confession before profession suggesting that confession is the only way to speak to God, and to speak to others about the source of power that creates and sustains us." ...when he distinguishes the words of the soul from the words of the body, this distinction not only separates two kinds of entity, but also binds them together by extending the concept of discourse as it pertains to the body to discourse as it pertains to the soul. The analogical distinction between the soul and the body that holds them apart is an important dimension of Augustine's thinking, but the language of the soul as a metaphorical extension of the language of the body is important as well. It is this metaphorical extension of discourse from one context to another that permits Augustine to bind the soul and the body together in semantical terms... Augustine reintroduces a transcendent dimension into the discussion by claiming that God blesses the just man and that he justifies the one who has been ungodly. Even though he avoids ontological references to God at this point, Augustine makes a soteriological reference to him by drawing a distinction between the one who is justified and the one who justifies. Thus, what appears to be a way of collapsing the relation between God and the soul into an identity between them opens out into a dimension of difference that confessional discourse evokes."(p. 31)

[143] Calvin L. Troup, *Temporality and Wisdom. The Rhetoric of Augustine's Confessions.* Studies in Rhetoric/Communication.University of South Carolina Press, 1999, pp. 177, 178 "The incarnate Word provides for Augustine what Cicero could only point to – the moral component to pursue wisdom by the integration of philosophy and rhetoric. Augustine is enabled to pursue the practice of temporal wisdom, including a full-fledged rhetoric that applies to all of life, not only the interpretation of Scripture….He counters … routine heresies by an integration made possible by the Incarnation, not by moderating between them. The potency of the Word incarnate constructs a temporal space for integrational interpretation, gives access to true belief rather than demonstration, and directs rhetoric toward listeners whose selves can be secured within a semiotic system still fully temporal but stabilized. The Word stands in our temporal present in the flesh, not in the past or future, which do not exist. As we enter each moment, eternal Being, wisdom, power, Justice, Holiness, Goodness, and Truth – all are embodied in the singular incarnate Word who is already in the moment when we get there. ….Our temporal circumstances shift and change. Time is fleeting. But the Word never changes; although the applications do…Augustine nowhere claims to achieve wisdom, only to pursue it."

devenind obiect de speculație. Mistica Evului Mediu şi Renaşterii, „în care individualismul (omul singur în fața divinității — n.n.) capătă toată puterea sa: eul se sesisează pe el însuşi în toată adâncimea lui supremă ca teatru în care acționează Dumnezeu" – scria Seeberg în *Le Christianisme*, fusese enunțată[144].

Dinamismul interior, acel „duh şi faptă" necunoscut înainte, apoi optimismul sufletului plămădit anume pentru acțiunea istorică, ideea păcatului ca un conflict cu cerul, mântuirea obținându-se nu numai prin acțiune interioară ci şi prin fapte, au născut în istoria culturii acea *psihologie a aventurii*, specific medievală catolică, fără de care n-am putea înțelege romanul Evului Mediu şi al Renaşterii. Ascetismul creştin, splendid ilustrat de *Confessiones*, ascetism care avea ca scop concentrarea forțelor spirituale, observa Berdiaeff în *Le sens de l'histoire*, a dat acea îndrăzneală creatoare din Renaştere: „Fără figurile *călugărului* şi *cavalerului* persoana umană n-ar fi putut niciodată să se ridice la înălțimea la care are dreptul".

Confessiones nu este un jurnal, o autobiografie şi mai puțin o epistolă. Nu se poate reduce la o anatomie a sufletului sau la o arheologie a eului. Este un roman abisal, dar şi al faptei, al voinței ce caută, sugera Harnack[145], „o ordine dominând universul" şi pe care un distins cărturar de 43-44 de ani l-a scris cu scopul de a ilustra printr-un destin epic ideea că grația divină poate aparține oricui, că mântuirea se obține prin aspirația fierbinte spre divinitate şi supunerea totală la exigențele acesteia. Scriind acest text el a creat un personaj, o ficțiune despre el însuşi, deci o ipoteză despre devenire, căreia i-a pus la dispoziție, ca o imensă *captatio benevolentiae*, unele date ale propriului său destin. Acest lucru a fost posibil grație unui temperament liric, prin excelență artist, senzual şi iubitor de frumos, pe care l-a considerat mai mult sau mai puțin conştient, poarta cea mai dreaptă spre adevăr.

Confessiones poate fi, probabil,în esența sa, cel mai bine caracterizat printr-o reflecție nietzscheană: „Omul este asemeni copacului. Cu cât tinde mai mult spre înălțimi şi lumină, cu atât rădăcinile şi le implântă mai adânc în pământ,în întuneric, în ceea ce e rău". De altfel, pentru Aurelius Augustinus existau două libertăți, *libertas minor et libertas major*: o libertate inițială ce precede binele şi răul şi care determină alegerea lor, iar după aceea o libertate inteligentă, în care triumfă adevărul suprem al vieții. Pusă în raport cu păcatul, libertatea pare a fi la romancierul nostru o relație cu păcatul, opunându-se în cele din urmă grației. Pentru Augustinus, importantă va fi *libertas major*, aceea din perspectiva căreia îşi creează de fapt personajul.

Dacă continuând iudaismul, creştinismul îşi relevă „vocația istorică", atunci catolicismul s-a arătat în posteritatea sa o culme a forței de creație istorică a creştinismului, care în locul ascensiunii interioare, pure, afirmate de ortodoxie, a pledat pentru faptă. Perspectiva istorică asupra realității, vocația istorică este introdusă în Occident de Augustinus supranumit „părintele catolicismului": un om de acțiune, al faptei creatoare, izbânzii, succesului în real,în istorie. Al psihologiei omului care îşi găseşte în acțiune realizarea ființei sale. „Universul în care trăieşte

[144] C. Clemen, *Les religions du monde*, Paris,1930. Vezi capitolul lui Seeberg, *Le Christianisme*.

[145] Adolf von Harnack, *Monasticism : its ideals and history ;* şi *The Confessions of St. Augustine*, Williams & Norgate, 1913.

catolicul este dinamic. Conceptul de *formă*, acțiunea de *a forma* — spunea Berdiaeff -, de a face dintr-o realitate concepută ca un haos, o ordine, de a-i impune *formele* acestei ordini, caracterizează psihologia, metafizica, teologia şi pedagogia catolicismului"[146].

La această răscruce a civilizațiilor *Confessiones* deține apanajul unei nesperate culminații romaneşti, după care se întinde pentru cultura occidentală, până la Chrétien de Troyes, deşertul a 800 de ani de somn, compensați de explozia romanului din Imperiul Roman de Răsărit (civilizația bizantină) precum şi din civilizația arabă.

Confessiones este veriga ce leagă universul romanului greco-latin de universul romanului medieval occidental, monumentul epic ce impune o arhitectură epică originală, cu un viitor impresionant în destinul romanului modern, dar el mai este şi romanul care pune între paranteze, în spațiul european occidental, romanul însuşi pentru aproape un mileniu. Prețul plătit pare şi azi disproporționat. Oricât de mult l-aş admira pe acest intelectual păgân devenit sfânt creştin, care se confesează lui Dumnezeu expunându-şi păcatele în vazul întregii lumi, nu-l pot totuşi ierta în totalitate şi nici înțelege.

Aurelius Augustinus pare străin lumii noastre, hrănite cu ideea de libertate intelectuală şi comprehensiune tolerantă, atât prin teza susținută cât şi prin fanatismul şi orgoliul de a distruge public ceea ce nu servea tezelor sale, dar şi prin modul de a folosi în propriile-i scrieri vigurosul izvor negat, acela al culturii greco-latine.

Întemeietor sau distructor?

Deşi a vorbit mult de toleranță divină, Aurelius Augustinus a fost în multe privințe un intolerant, iar sfințenia sa controversată: teoria grației (cei aleşi de Dumnezeu, cei puțini, absolviți, indiferent de merite, de păcatul originar şi dăruiți cu milă, în timp ce mulți sunt condamnați la infern) pare a fi teoretizată pentru a-şi da sieşi în orice ipostază dreptate. Teoria predestinării absolute pare a avea menirea de a-l arăta lumii ca un ales prin care vorbeşte chiar voința divină. Păgân sub stratul de cultură greco-latin, Augustinus se arată, pentru romanul european, deopotrivă un întemeietor şi un distructor. Slujirea necondiționată a spiritului divin ia pentru roman şi pentru cultură, în general, un aspect represiv, împingându-le, în cel mai fericit caz, spre ideologie, extaz, exaltare şi fanatism.

Prin prestigiul său cultural Aurelius Augustinus a contribuit cu urmări negative incalculabile poate la prima revoluție culturală din istoria umanității când dogmatica creştină a încercat şi a izbutit să blocheze o continuitate culturală normală. Urmările au fost negarea civilizației anterioare, subordonarea gândirii libere a artistului ideologiei creştine, impunerea unei estetici prin coordonatele ei generale străine spiritualității antice şi laice. *Confessiones* a fost primul şi ultimul mare roman al unei lumi de tranziție ce s-a hrănit cu acest crez şi rămâne de aceea în *Civilizația romanului* ca o superbă floare de o nemaipomenită frumusețe care a otrăvit prin splendoarea ei pentru o bună bucată de timp chiar izvoarele romanului.

[146] Nicolas Berdiaeff, *Ésprit et libertée*, Paris, 1933, pp. 369-370.

Confessiones s-a scris printr-o fuziune unică a retoricii latine, a meditației neoplatoniciene cu lamentația biblică de tipul descris în capitolul *Catalogul stilurilor* (al confesiunii naratorului în căutarea lui Dumnezeu). Tonul şovăie între reconstituirea memorialistică şi exaltarea vizionară Pe alocuri, Augustinus aminteşte de Ieremia scriind însă cu o frază amplă, artistică, bine construită, de sorginte ciceroniană[147]. Numai că cele două tipare culturale au meritul de a se scurtcircuita reciproc, lăsând geniul romanesc să-şi ducă lucrarea până la capăt.

Profetismul biblic, distorsiunile onirice, realismul obiectivist tipic iudaic, lamentația pe ruinele iubirii distruse față de Dumnezeu sunt moderate din fericire de raționalismul unei culturi clădite pe scepticismul ciceronian şi raționalismul platonician. De aceea şi revelația divinității are loc la episcopul (profesorul de creştinism) Aurelius Augustinus mai mult la un mod logic, speculativ, prezentată fiind epic prin rătăcirea concretă în cultură şi viață. Personajul de roman îi slujeşte spiritual pe Cicero (citind la 18 ani *Hortensius* are revelația filosofiei), pe Manes, întemeietorul sectei manicheilor, pe Platon, Plotin[148], Ambrosius, Iisus şi Pavel, trăind o devenire intelectuală senzațională. În această metamorfoză păcatul originar, apoi al vieții personale joacă un rol fundamental, structurând conceptele de libertate şi grație. Pentru retorul creştinat, păcatul mai este sinonim cu enorma sa senzualitate împinsă până la libertinaj, cu iubirea plăcerii şi nesupunerea unei firi neînfrânate.

Capătul acestei deveniri, ultima ei ipostază o reprezintă, după cum s-a văzut, creştinismul. Pentru a ajunge aici, la libertatea asumată a spiritualității creştine, personajul trece prin tragismul experienței trăite, prin torturante experiențe de viață interioară ce-i dezvăluie anumite drumuri ale libertății, restructurându-i conştiința, făcându-l apt pentru un anume gen de viață spirituală. Dacă viața se dezvăluie în experiență, spiritul, spunea un exeget, va fi însăşi viața.

Metamorfoza augustiniană marcată de rupturi interioare a fost ghidată în subtext de un scepticism care era acela al gândirii latine. Criza de scepticism din grădina din Milano ar părea bizară sau artificială dacă nu am avea în minte

---

[147] John V. Fleming, *Reason and the Lover*, Princeton University Press, 1984. Vorbind despre paradigma ciceronianismului augustinian, Fleming o pune în legatură cu umanismul creştin: "the impulse to redeem wisdom and eloquence of ancient writers who had themselves lived without the knowledge of the source of all Redemption. …Augustine's guide at the beginning of his search for Truth had been none other than the ancient Tully, whose *Hortensius,* much admired by the college professors for its rhetorical flourishes, in fact contained an invitation to Wisdom…..The Christian concept of friendship, does not destroy Cicero's concept." (pp.89-95)

[148] Aurelius Augustinus, *The Confessions of Augustine*. (Latin texts and commentaries). Edited by John Gibb and William Montgomery. Reprint of the 1927 ed. Published by the University Press, Cambridge, issued in series: Cambridge patristic texts, 2000. Augustin a fost fascinat de Plotin, prin interpretarea căruia cunoaşte scrierile lui Platon. Datorită lui Plotin, el consideră filosofia platonică drept o soră mai mare a creştinismului, şi tot datorită filosofiei platoniciene se eliberează de materialismul panteist: "Augustine's mind and heart alike were taken captive by Platonism as interpreted by Plotinus. How completely he fell under its spell is seen in his *Dialogues* and in other early writings in which he describes Platonism as an elder sister of Christianity, of the same spirit, only less perfectly instructed. At the time when he wrote the *Confessions*, he no longer held this opinion but he acknowledges that to Platonism he owed his deliverance from Pantheistic materialism……The emancipation of Augustine by the Platonists was however only intellectual and emotional; in the moral sphere Platonism failed him. He likens the Platonists in the Confessions to those who see the end of a journey, but are ignorant of the way thither." (*Preface*, pp. xlix – li)

stoicismul roman ilustrat de un Seneca, Epictet şi Marc Aureliu. Stoicismul roman mergea deja pe calea preţuirii esenţei interioare potrivit raţiunii, considera perfecţiunea drept o apropiere de Dumnezeu de care îl lega pe om esenţa sa raţională, vedea libertatea morală ca decurgând din raţionalitatea naturii umane. Chiar şi destinul lui Aurelius Augustinus ne-ar fi mai puţin clar fără o mai corectă plasare a lui vizavi de marele său mentor spiritual, Cicero.

Rolul păgânului Cicero în formarea viitorului creştin şi ideolog creştin a fost enorm. În cartea sa despre Aurelis Augustinus[149], Maurice Testard luminează de altfel cu minuţie ceea ce a constituit dintotdeauna o părere generală liber acceptată. Fidelitatea episcopului faţă de cel ce i-a marcat existenţa spirituală nu se vădeşte doar din intensele citări ale unor fraze, vorbe de duh ciceroniene, proverbe, citate din Platon (traduse din greceşte de Cicero) din opere ciceroniene cum ar fi *Hortensius, De oratore, De inventione, Tusculanes, De legibus, Academica, De finibus, De republica, De divinatione, Philippice* etc., dar şi din vasta sa corespondenţă (*Ad Atticus*). Cicero a fost mai mult decât o sursă de inspiraţie şi anume un maestru de stil al lui Augustinus şi, mai ales, un maestru al gândirii.

Lectura lui *Hortensius* orientează definitiv inima lui Augustinus spre un ideal de cultură intelectual şi elevaţie morală, îmbibându-l, totodată, de scepticismul ciceronian în căutarea adevărului. Cicero este acela care îl determină pe Augustinus să subordoneze retorica filosofiei; *Hortensius* îl incită să citească *Biblia*[150] pentru ca dezamăgirea încercată înaintea ei să-l arunce în braţele manicheilor de unde ― iată! se pare că tot scepticismul ciceronian l-a ajutat să dezerteze, dezavuând totodată astrologia şi divinaţia. Morala augustiniană nu e nici ea străină de recomandările filosofului care disprețuia bogăţia şi ambiţia şi vorbea de cumpătare deşi între ceea ce recomanda şi ceea ce a trăit efectiv Cicero nu este o prea mare legătură. Idealizarea filosofului creează însă în *Confessiones* un personaj, o ficţiune a unei aspiraţii profunde niciodată atinse de acel temperament puternic, capricios şi fascinant.

Prelungirea autorităţii lui Cicero în operele episcopului creştin se pare că a fost înlesnită de prestigiul literar şi filosofic al lui Cicero în rândul prelaţilor creştini ai epocii. Se ştie că episcopul Ambrozie, cel care îl botează pe Augustinus, se afla el însuşi sub influenţa ciceroniană. Este bine apoi să mai vedem această filiaţie şi dintr-un alt unghi, nu numai sub raport filosofic. Chiar şi temperamental Augustinus se aseamănă lui Cicero. Vieţile lor stau sub acelaşi semn al imprevizibilului: sinuozităţi presărate de fugă, capriciile unor decizii bruşte ce-i conduc spre cădere şi înălţare pentru ca în final să capete aura martiriului. Cicero este ucis de soldaţii lui Antoniu, vechiul său rival politic, în grădina casei sale de

[149] Maurice Testard*, Saint Augustin et Cicéro*, Paris, 1958.

[150] Carl G. Vaught, *The Journey toward God in Augustine's Confessions*. *Books I-VI*. State University of New York Press, 2003. In capitolul *The Philosophical Turn* se discută depre Augustin şi citirea Bibliei. Când a citit-o pentru prima oară, i s-a părut complet lipsită de valoare în comparaţie cu demnitatea stilului lui Cicero. Stilul biblic îl respinge-dezgustă, iar mintea lui, oricât de ascuţită, nu poate pătrunde înţelesurile textului. Sunt mai multe motive pentru care se întâmplă acest lucru tânărului Augustinus. Mai întâi, Evangheliile îi sunt accesibile într-o traducere primitivă, „crudă" a textului grec în latină. Apoi, la acest stadiu al vieţii, suprafaţa textului repugnă conştiinţei retorice sofisticate a tânărului. Mai mult, tânărul nu este în stare să deosebească între suprafaţa şi miezul Bibliei, şi drept consecinţă nu poate pătrunde înţelesul spiritual pe care îl ascunde textul.

la Gaeta; Augustinus se mortifică prin asceză, dedicându-se muncii spirituale şi moare în zgomotul asediului barbar condus de Genseric. În ceea ce priveşte stilul, Augustinus ne obligă iar să-l apropiem de Cicero prin mobilitatea impresiilor, uşurința de a conduce fluxul epic şi pe cel al ideilor, patetismul şi clocotul pătimaş al autoacuzării: fraza se resimte de emoțiile clipei în care se scrie, oscilând cu emotivitate între lamentația zgomotoasă şi reflexivitatea tăcută, între pompos şi simplu.

Un traseu al devenirii interioare

Confessiones este un roman al aventurii în care îi vedem deja pe cavalerii Lancelot, Yvain, Perceval, Orlando şi Don Quijote. Şi începe cu ceea ce s-ar putea numi preistoria individului, adică cu copilăria, narând pentru început acțiunile, adică faptele. Modelul romanului hagiografic plămădit în Imperiul Roman de Răsărit este restructurat de personalitatea acestei sensibilități occidentale care pune accentul pe devenirea interioară neîntreruptă cu ecou social, pe istoricitate plauzibilă şi simbol.

Eul confesiv scrutător descoperă în copilărie primele manifestări ale păcatului, ale plăcerii. Copilăria va fi considerată la un mod freudian avant la léttre, un infern. Primele corecții sunt exacerbate, ca şi bătaia încasată la şcoală, ceea ce declanşează ura față de învățătură (temă conformă modelului urmat, *Viața lui Antonie* de celebrul Atanasie din Alexandria). Copilul detestă greaca şi nu-i place Homer. În general nu înțelege de ce i-a fost anume lui destinat, prin voința părinților săi, Patricius şi Monica, să ajungă un învățat, să atingă idealul social al vremii sale: cariera de retor.

Împreună cu o ceată de derbedei fură, la 16 ani, şi îşi bate joc de roadele furate dintr-un păr. Iubeşte cu patimă teatrul şi joacă în reprezentații şcolare. La Madaura, oraşul lui Apuleius, unde este trimis să învețe, vădeşte apucături libertine. Încearcă experiența „prieteniei" cu tineri de acelaşi sex; de la 14 ani trăieşte în diverse concubinaje; la 18 ani se îndrăgosteşte de o femeie, care-l va însoți de aici înainte, timp de 14 ani, fără să se căsătorească cu ea, şi care îi va dărui un fiu, pe Adeodatus.

La Cartagina se înscrie la şcoala retorului Democrate; prin *Hortensius* trăieşte primul şoc cultural, înțelegând că adevărata culme a omului inteligent este filosofia şi nu arta oratoriei. La insistențele mamei sale, o creştină fervent care va juca un rol crucial în viața fiului ei, sădind în sufletul vanitos şi nemulțumit germenii credinței, Augustinus citeşte *Biblia*, dar lectura îl deprimă. Textul i se pare sec, pueril, sărac pe lângă operele celebrilor autori greco-latini, şi chiar ilizibil, lipsit de sens. Tot la Cartagina face cunoştință cu manicheii. Se afiliază sectei manicheilor pe care o slujeşte aproape un deceniu (de la 19 la 28 de ani)[151]

[151] Augustine, Saint Bishop of Hippo. *De Genesi contra Manichaeos. On Genesis against the Manichees; On the Literal Interpretation of Genesis*. An unfinished Book by Saint Augustine translated by Roland J. Teske, The Catholic University of America Press, 1991. Deşi maniheismul a fost o religie separată, Augustin a considerat-o drept o erezie creştină. Mani sau Manes s-a născut în 216 în Iracul de azi şi şi-a întemeiat religia la 24 de ani în urma unei revelații. După 50 de ani, la moartea lui Manes în 276, maniheismul se raspândise în tot Imperiul Roman. "It taught a universal

Această sectă se opunea bisericii creştine prin doctrinele sale gnostice influenţate de religia lui Zoroastru (Zarathustra). Augustinus pare că l-a citit chiar pe Zarathustra, lucru pe care-l trădează nu numai dualismul lui de esenţă, ce-l va întovărăşi până la moarte, ci şi turnura interogaţiei şi a discursului intelectual din întreaga sa operă.

Din respectiva perioadă datează şi primele cărţi ale profesorului de retorică Augustinus, interesat îndeosebi de astrologie. Un alt şoc are loc odată cu moartea celui mai bun prieten[152]. Următorul se declanşează la 29 de ani când se întâlneşte la Cartagina cu episcopul manicheu Faustus. Trăieşte o mare dezamăgire faţă de retorica încântătoare, dar limitată sub aspectul ideilor. Faustus nu-l poate lămuri şi nici nu-i poate răspunde la vreuna din dilemele sale. Mai apoi, pe ascuns, fără ştirea mamei, abandonează Cartagina şi fuge la Roma. Pretextul este că se săturase de elevii săi recalcitranţi; dar adevărul nu este limpede — e probabil vorba de mirajul metropolei unde tânărul literat şi profesor care „vindea oratoria aducătoare de glorie" spera să aibă norocul de a deveni celebru.

La Roma nu are succes. Mizeria îi dă târcoale. Africanul nu poate pătrunde în viaţa literară a capitalei imperiului, nu este acceptat şi atunci, tot cu ajutorul manicheilor ajunge la prefectul Romei, Symmachus, care în urma unei probe îl trimite profesor de retorică la Milano. Intenţia păgânului Symmachus, de altfel un scriitor celebru al epocii, era de a-l opune episcopului creştin Ambrosius, tot mai influent, pe manicheanul Augustinus, reprezentantul sectei celei mai puternice şi mai vrăjmaşe creştinismului. Între Symmachus şi Ambrosius se ducea de altfel o luptă pe viaţă şi pe moarte: fiecare dorea să-l determine pe împărat să fie de partea credinţei sale, iar cel care a câştigat a fost în final geniul lui Ambrosius.

Înfruntarea dintre Ambrosius, episcopul Mediolanului şi prefectul Romei, dinaintea împăraţilor Graţian şi Valentinian II (383-392) a avut ca efect îndepărtarea „păgânilor" de la treburile statului, ruptura dintre stat şi păgânism[153]. În acest fel o nouă religie de stat s-a substituit celei vechi în imperiul care se creştinează.

La Milano, Augustinus va voi să-l cunoască pe Ambrosius iar acesta îl primeşte, cum era şi firesc, foarte rezervat. Între timp, funcţia pe care profesorul de retorică o deţine la Milano îi aduce bunăstarea materială şi recunoaşterea publică.

---

dualistic gnosis that explained the human predicament in terms of a metaphysical materialism cloaked in a highly imaginative myth. It also taught a doctrine of salvation and prescribed a system of ethics by which that salvation was attained." "Manichaeism teaches the consoling doctrine that it is not we who do evil. Rather, we remain sinless, while the evil in which we are imprisoned bears the guilt for the wrong that is done."… "Manichaeism is a metaphysical materialism in the sense that both uncreated principles are bodies extended in three dimensions, the good principle bright light, the evil darkness, each extended endlessly save where the two touch." ..."It is quite clear that Augustine become a "hearer" among Manichees because he was attracted by their promises of the truth, but there is also reason to believe that Augustine was repelled by the anti-intellectualism of the African Church." (*Introduction*)

[152] John V. Fleming *op. cit*. Scriind despre relaţia homosexuala cu prietenul pierdut, Augustinus va vorbi despre dulcea – *dulcis*- legătură născută dintr-un *consensio* ciceronian al lucrurilor commune împărtăşite. Cartagina este egală cu o căutare carnală a dragostei: "Veni Carthaginem, et circumstrepebat me undique sartago flagitiosorum amorum." *Sartago* a fost tradus în traducerea engleză drept *tigaie încinsă.* (pp. 90-91)

[153] Marcel Simon, *La civilisation de l'antiquité et le christianisme*,Paris, 1972.

Dar nici meseria, nici cărţile scrise (lucrări filosofice dedicate unor personalităţi ilustre ale imperiului, pentru a le măguli şi a le obţine protectoratul) nu-i aduc celebritatea râvnită. Deşi pare fericit alături de prietenii săi vechi (Alypius, Navigius), de mama sa, Monica, de unul din fraţi şi de fiul şi soţia sa nelegitimă, Augustinus începe să fie bântuit de dorinţa de a-şi schimba viaţa. La sfatul mamei, îşi alungă iubita de o viaţă (păstrându-şi fiul nelegitim) şi se logodeşte cu o tânără din înalta societate milaneză. Dar temperamentul pasional (pentru care cel ce scrie romanul îşi detestă eroul) îl determină să-şi ia o nouă iubită. Senzualitatea puternică, prea omenescul şi firescul sunt acum blamate de narator din unghiul unei morale represive hrănite de ideologia creştină a adorării lui Dumnezeu. Nietzsche va acuza peste secole ideologia spiritului pur în numele dreptului uman la fericire şi sănătate psihică.

Ce se întâmplase? Devalorizarea naturii, frustrările existenţiale — după cum observa Vasile Dem. Zamfirescu,în eseul *Între logica inimii şi logica minţii*, discutând resentimentul creator la nivelul culturii şi sorgintea resentimentară a creştinismului — au produs în epocă o extraordinară răsturnare valorică, împingând în neant ceea ce antichitatea păgână situa în vârful ierarhiei axiologice (bogăţia, virtuţile războinice, viaţa simţurilor, libertatea spirituală). În locul lor s-au impus valori noi ca sărăcia, umilinţa, abstinenţa, credinţa necondiţionată — valori noi ce reflectau starea de fapt a celor mai nedreptăţite pături ale imperiului roman. Una din urmările acestei răsturnări a fost acreditarea ideii că „tot ceea ce suferă, tot ceea ce este răstignit pe cruce, este divin". *Confessiones* se vrea în fond o asemenea răstignire publică pentru dobândirea unui prestigiu divin, ceea ce a avut drept urmare obţinerea unui uriaş succes într-o zonă a culturii care se resimţea prin lipsă de personalităţi şi care, pentru a se susţine, avea nevoie de cunoscători siguri a ceea ce se nega. Iar Augustinus cunoştea nu numai cultura şi filosofia greco-latină, prin profesiune, ci şi erezia manicheeană pe care o slujise, prin devoţiune.

Confessiones prezintă mai departe tulburarea sufletească a lui Augustinus, împrejurările în care în toamna lui 386 renunţă la catedra de retor de la Milano, apoi retragerea la vila de la Cassiciacum[154], proprietatea gramaticianului Verecundus, pentru a primi în noaptea Paştelui, la 24 aprilie 387, botezul săvârşit

[154] *Augustine of Hippo. Selected Writings*. Translation and Introduction by Mary T. Clark. Preface by Goulven Madec, Paulist Press, 1984. Botezul a fost pregătit cu grijă în vila de la Cassiciacum de lîngă Milano unde Augustin stă din toamna lui 386 până după postul din 387. Aici au studiat, s-au rugat, au purtat discuţii filosofice, consemnate de un stenograf, Monica, Adeodatus, fratele lui Augustinus numit Navigius, doi veri (Lastidianus şi Rusticus), doi studenţi (Licentius şi Trygetius). Primul dialog, *Despre viaţa fericită*, arată consensul celor de faţă privitor la faptul că fericirea este mai direct legată de condiţia sufletului decât de binele trupesc şi bunăstare. Fericirea sufletului este dată de înţelepciune. Considerând sufletul drept imaginea lui Dumnezeu, Augustin susţine că sursa inteligibilă a sufletului şi cu care acesta rămâne în contact permanent este Adevărul Etern sau Dumnezeu însuşi. Această afirmaţie se continuă şi dezvoltă în teoria iluminării şi demonstrarea existenţei lui Dumnezeu. Predicile lui Ambrosius considerau de altfel sufletul drept imaginea lui Dumnezeu, de unde Augustin a preluat această teorie. Augustin transfigurează sursele filosofice neoplatonice in lumina scripturilor mediate de Ambrosius: "He asserts that the spiritual sun illuminating our minds is the Divine word or Wisdom of the Father. Only this Measure of our Minds will give happiness by converting to the Father those souls strengthened by piety and made Godlike by Grace." (pp.165-166)

chiar de Sfântul Ambrosius, în catedrala din Mediolanum (Milano)[155]. Împreună cu el se creştinează Adeodatus şi Alypius. Tot împreună cu ei pleacă spre Roma, ţinta fiind Africa. Dar la Ostia moare Monica. *Confessiones* se opreşte aici.

Ca sa mă reîntorc la Cassiciacum şi la ce s-a petrecut acolo, exegeza consideră că acest episod nu poate fi înţeles fără lectura *Dialogurilor*, datând din acel timp[156]. Dialogurile *Contra Academicos*, *De Beata Vita* şi *De Ordine*, împreună cu *Soliloquia* sunt un capitol care lipseşte din *Confessiones* şi le completează. Ele au fost scrise la Cassiciacum, în vila de la ţară unde Augustin se refugiază după ce demisionează din funcţia de profesor de la catedra de retorică din Milano. Aceste dialoguri au fost stenografiate. Ele au fost considerate drept un fel de rămas bun destinat prietenilor şi celor care l-au cunoscut.

În *Confessiones* Augustinus spune că în acel timp se pregătea pentru botez, şi că trăia în meditataţie şi rugăciune, singur, doar cu mama sa, Monica, şi Alypius. Dar *Dialogurile* arată ceva cu totul diferit. El era de fapt înconjurat de un grup numeros de prieteni unde îi găsim pe cei doi menţionaţi dar şi pe Adeodatus, fiul lui, fratele lui, Navigius, doi nepoţi ai Monicăi, elevii Trygetius şi Licentius. Augustin supraveghea învăţătura elevilor citindu-le Vergiliu. Licentius compunea versuri în latină pentru a-i amuza pe cei prezenţi. Interesul tuturor era filosofia, care se discuta peste tot, de la grădină la camera de baie. (*de Ord.,* ii 6. 19) Atmosfera era alcătuită din glume şi veselie. Exegeza a comparat acest grup cu cel al lui Cicero de la Tusculum.

Augustin îi îndemna pe Licentium şi pe Trygentium să discute în contradictoriu , încurajând libertatea de discuţie atâta timp cât aceştia îşi păstrau umorul. Sfintele Scripturi sunt arareori pomenite, în schimb filosofii antichităţii sunt invocaţi constant. Augustin face elogiul filosofiei. El chiar spune că filosofia este numele grecesc al lui *Amor Sapientiae*[157]. La Cassiciacum, Augustin a trăit o viaţă dublă: una a discuţiilor filosofice împreună cu companionii săi, şi una a devoţiunii, în care aceştia nu au jucat nici un rol. *Confessiones* oferă aşadar doar o parte a vieţii lui la Cassiacicum. Cei ce doresc să ştie povestea completă a trecerii de la platonism la creştinism, trebuie să aibă în vedere şi *Dialogurile*.

Ştim din relatările contemporanilor că Augustin a ajuns în 388 la Tagaste, unde împreună cu prietenii săi, cărora le este îndrumător, după modelul christic, întemeiază o aşezare monahală. Vinde tot ce primise ca moştenire şi împarte banii

---

[155] Convertirea lui Augustinus a fost nu doar la o nouă credinţă ci la viaţa ascetică. A fost nu doar o convertire religioasă şi morală, ci o reorientare a aspiraţiilor sale. El a fost în fapt convertit la contemplaţia filosofică. Părăseşte catedra de retorică latină deoarece considera că oratoria era un mod de a înşela lumea. Pentru Augustin, retorica păgână era interesată de formă, *integritas verborum,* şi nu de *veritas rerum* Vezi pp.2 şi urm. în *Saint Augustine and His Influence in the Middle Ages*. Edited by Edward B. King and Jacqueline T. Schaefer, The Press of the University of the South, 1988. Capitolele sunt dedicate influenţei lui Augustinus în etica medievală (Henry Chadwick), literatura medievală (Douglas Gray, John V. Fleming), limbaj (John M. Fyler), nominalism (William J. Courtenay).

[156] Aurelius Augustinus, *The Confessions of Augustine*. (Latin texts and commentaries) *op. cit.*

[157] *Ibid*., op. cit. "The contrast between Augustine of the *Confessions,* a stricken penitent, and Augustine of the Dialogues, the genial leader of philosophic debates, is so startling that some recent writers have come to the conclusion that one or another source must be rejected as unhistorical. The dialogues being contemporary, a preference is given to them…for at Cassiciacum he was not a Christian at all, but a Neo-Platonic philosopher whose morals had been reformed by Philosophy." (p.lx)

săracilor. În 390 moare Adeodatus, ceea ce va constitui una din cele mai puternice lovituri. Episcopul Valerius din Hippo-Regius îl cheamă pe Augustin în oraşul episcopal al provinciei romane Africa, pentru a-l alege în 391 preot iar în 395 episcop. Aici îşi scrie opera până la moartea survenită în 430, la 76 de ani. Între timp, cărţile de un polemism acerb şi de o noutate speculativă indiscutabilă îl fac celebru în întreaga lume creştină Probabil că numai fostele rătăciri manicheene l-au împiedicat să ajungă la scaunul papal, pentru că opera sa teologică nu are egal în epocă.

Gândirea aventuroasă, stilul bogat în antiteze a căror subtilitate alambicată — observa Papini — atinge absurdul, şi care departe de a avea o unitate tonală, suferă fluctuaţii în funcţie de împrejurări, după cursul naraţiunii, fiind, după caz, patetic, romantic, solemn, calm, minuţios, violent, torenţial – fuseseră aruncate în luptă. Răfuiala africanului ignorat de cultura imperială, resentimentele manicheeanului ţinut deoparte, ura retorului care nu obţinuse gloria literară luaseră forme enorme. Acela ce ironizase literatura biblică a preamărit-o într-o interpretare personală. Nu a ezitat să afirme că dacă ar fi fost el Moise, ar fi ştiut să scrie şi să transmită mult mai bine mesajul divin, pentru că un creştin l-ar fi înţeles mai bine pe Dumnezeu. Şi că numai mediatorul dintre om şi Dumnezeu (în persoana lui Iisus) i-a oferit în acest sens o şansă.

Augustin polemizează, prefăcându-se că acceptă. Retopeşte într-o viziune personală ceea ce pare să preia fără rezerve. E derutant, ambiguu, lunecos. În epocă, susţinând doctrina predestinării (a alegerii divine) a unui număr mic de aleşi, îl distruge pe Origene care susţinea că toate fiinţele pot fi salvate de divinitate, chiar şi demonii. Pentru Augustinus *gratia gratis data* celor numiţi „vase ale dreptăţii"; „massa damnationis, massa irae, mortis" fiind predestinată gheenei diavolului. Teoria graţiei divine se contrapune şi lui Pelagius care susţinea că mântuirea aparţine exclusiv voinţei umane (o concepţie raţională despre natura omului şi posibilităţile de a ajunge la desăvârşire prin folosirea libertăţii voinţei sau liberului arbitru cu care l-a înzestrat Dumnezeu). Pe Jovinianus, care crede cu 11 secole înaintea lui Luther în credinţa fără operă, fără nici o explicitare practică, Augustinus îl anulează prin teoria clarităţii active.

Spre deosebire de donatiştii care pretindeau că validitatea sfintelor taine depinde de curăţenia morală a săvârşitorului, Augustin susţine că depinde de harul lui Dumnezeu[158]. Îi combate pe arieni prin persoana episcopului arian Maxim. Spre deosebire de Manes care afirma că răul e originar în lume şi natură, Augustin susţine că lumea a ieşit în întregime bună din mâinile lui Dumnezeu. Manicheenii socoteau că răul e o substanţă având o masă concretă; Augustin le opune ideea substanţei spirituale etc. Într-un sens, ereziile nu erau decât o altă formă a conflictului vechi dintre Orient şi Occident deschis de pe vremea lui Alexandru cel Mare.

În ciuda uriaşei opere teoretice, totuşi în epocă *Confessiones* a fost cea mai populară scriere a lui Aurelius Augustinus. Roman filosofic, roman de idei, roman psihologic şi abisal, roman al formării unui destin, iată câteva din formulele cu care voi încerca să cuprind arhitectura epică a acestei opere cu aspect nu de puţine ori de rugăciune. Aşa cum daoismul şi budismul au creat premisele stilistice şi

[158] Vezi Ioan I. Rămureanu, Introducere, *Confessiones - Mărturisiri, Fericitul Augustin, Scrieri alese*, Partea întâi. Traducere şi indici de prof. dr. doc. Nicolae Barbu, Editura Patriarhiei, 1985.

teoretice ale romanului chinez, iar zenismul, ale aceluia japonez, aşa cum brahmanismul este prezent în *Ramayana*, iar monoteismul iudaic dictează configuraţia romanescului din acel corpus cunoscut sub numele de *Vechiul testament*, tot aşa şi aici, creştinismul conferă romanescului perspectiva metafizică, motivaţia epică, specificitatea artistică.

Rugăciunea creştină aduce în acest roman lirismul. Şi o dimensiune confensivă eminamente poetică. Metafora este aici mai mult decât viziune, este rugăciune. Fraza uriaşă vrea totuşi să imite fraza limpede şi ritmată a lui Cicero, dar fără succes, pentru că este contaminată de stilul paratactic şi de obscuritatea textului biblic. Urmaşul şcolii retorice asiatice — observa Constantin I. Balmuş în cartea citată — cultiva antiteza („sufletul expresivităţii augustiniene"), simetria, asonanţa, repetiţia cu un rol special în sugerarea abisurilor revelate, a subconştientului scos la iveală de eul raţional şi pătimaş. Uitarea — o defineşte Augustinus într-o splendidă metaforă — este asemănătoare tenebrelor (*oblivionis meae tenebras*) iar timpul curge ca o apă (*contorquens... fluxum saeculorum*). Simetria este şi ea o veritabilă obsesie stilistică, ca şi frazele egale, aliteraţiile, jocurile de cuvinte trădând gustul pentru elementele sonore. Augustin vorbeşte despre figurile vorbirii in două sensuri. *Figurae locutionis*, sau figuri ale vorbirii, şi *figurae rerum*, figuri ale lucrurilor. Prima ar fi metonimia, a doua ceva care simbolizează altceva sau revelează ceva El foloseşte metonimia pentru a nu spune că evangheliile conţin sau transmit lucruri nedemne de Dumnezeu. Vorbind de exprimarea figurativă a limbajului din Scripturi, vrea să spună că ceea ce se spune nu poate fi luat literal. Textul este enigmatic sau figurativ astfel că cititorul trebuie să găsească un înţeles ascuns al textului. Augustin, profesorul de retorică, regăseşte în textul *Genezei* aceleaşi figuri retorice pe care le găsise în *Eneida*[159].

Dorinţa clară este provocarea unui efect. Abundenţa trădează nevoia comunicării afective, ca şi limbajul familiar atât de diferit de limbajul aristocratic al scriitorilor latini. Asianismul grec îmbrăcat într-o haină latină, încercând să se plieze pe vizionarismul iudaic, aşa cum l-a înţeles un numid de la marginea imperiului, care vorbea punica — iată formula paradoxală a acestui roman!

Un rol esenţial în scrierea lui îl va juca şi fantezia acestui „copil al Africii", diferită de realismul sec latin. E ca şi cum libertatea nativă a etniei sale îl ajută pe romancier să se mişte cu lejeritate, în ciuda canoanelor asumate, scriind nu numai primul roman adevărat la persoana întâi, ci şi primul roman eseistic al culturii europene. Ultimele trei capitole ale *Mărturisirilor* judecate de posteritate cu răceală, pentru că au fost văzute ca o lipitură nedorită şi lipsită de temei la o „biografie" cam făcută, nu constituie decât monologul interior al unui personaj trăind ideea, ars de abisurile memoriei — procedeu pe care lumea modernă l-a considerat firesc o dată cu secolul al XIX-lea.

Ce vizează în fond cu atâta ardoare personajul *Mărturisirilor* s-ar putea întreba, pe bună dreptate, cititorul, observând că până în prezent am vorbit mai mult de împrejurările scrierii romanului, decât despre romanul însuşi? Lucru datorat în bună măsură singularităţii acestei opere, fapt pe care de altfel l-am mai subliniat, precum şi adevărului că autorul şi opera sa se află la o răscruce a lumilor interesate mai mult de exegeza ideologică, decât de faptul artistic. Aşadar care este

[159]Augustine, Saint Bishop of Hippo. *De Genesi contra Manichaeos... op.cit.,* pp.21 şi urm.

mobilul *Mărturisilor?*

Căutarea în adâncul memoriei — s-ar putea răspunde — a tuturor faptelor considerate reprobabile, păcătoase, de către credința creştină, deci o ispăşire publică şi o expunere flagelatoare, într-un sens tautologică, dinaintea divinității atotştiutoare. Eul confesiv relatează despre „impuritățile trecute şi acele voluptăți carnale care au corupt castitatea sufletului meu" (*recordari volo transactas foeditates meas, et carnales coruptiones animae meae*)[160], despre amoruri (*in ardore libidino a consumptum*), se deplânge învinovățind divinitatea de a nu i se fi revelat la timp, se acuză că nu a ştiut să-i iubească pe oameni decât ca pe oameni (*o, dementiam nescientem diligere homines humaniter*), vorbeşte despre anii irosiți în care a slujit erezia manicheeană, despre dezamăgirea trăită înaintea episcopului manicheean Faustus (*manichaeorum episcopus, Faustus nomine, magnus laqueus diaboli*) şi aşa mai departe, când pe un ton exaltat până la lacrimi, când interogativ, implorator şi acuzator.

Se desenează în acest mod etapele parcurse de succesivele crize interioare ale căutării frământate, faustice a ideii pe calea intelectului, pentru că revelația mistică se produce mai mult la un mod pur speculativ, rațional, chiar dialectic dacă vom considera raționalismul aristotelic având o dialectică intrinsecă. Narațiunea are aparența unui dialog polemic al eului narator cu eul romanesc „aprinsa ceartă pe care o pornisem împotriva mea însumi", „a hainei mele de carne"[161], cu spiritul, ruptură tragică operată, după exegeți, la un mod dramatic de catolicism. În catolicism, afirma într-un eseu Dumitru Stăniloaie, mistica rănilor Domnului este solidara cu despărțirea inimii de minte în actul cunoasterii.

Construcția destinului epic serveşte cu fidelitate ideea centrală: păgânul păcătos, bucurându-se de grația divină, va fi mântuit şi primit în sânul bisericii creştine unde va fi recompensat pe măsură. Selecția faptelor epice slujeşte scenariul structurat de mâna sigură a episcopului creştin ce a voit să ofere o viziune de destin atât pentru contemporani cât şi pentru posteritate. Se poate observa chiar o transliterație a viziunii şi limbajului personajului matur (naratorul) asupra limbajului şi viziunii tânărului care a fost ceea ce s-a numit „o infuzie de auctorialitate în lumea personajelor", fapt explicabil prin identitatea dintre autor, narator, personaj.

Această „pildă" nu este, după cum spuneam, decât o ficțiune cu numeroase puncte de sprijin într-o biografie. Autorul mărturiseşte de altfel explicit că textul de față „este roada mărturisirilor mele, nu cum am fost, ci cum sunt" ceea ce exclude de la bun început atât biografia ternă, cât şi confesiunea simplă şi naivă. Dimpotrivă, construcția epică vădeşte pe scriitorul exersat şi eruditul elocvent, cunoscător al lui Homer, Apuleius, Ovidiu. Metamorfoza este prezentă de altfel în carte pentru că transformarea eului în *Confessiones* nu este decât o uriaşă metamorfoză spirituală, o transgresare ce merge de la şocul spiritual trăit la lectura lui *Hortensius* de Cicero, până la punctul terminus — descoperirea lui

[160] Citatele latine aparțin ediției bilingve *Les Confessions de Saint Augustin*, Arnauld D'Andilly, Paris, 1865.
[161] Citatele în limba română aparțin ediției *Fericitul Augustin, Scrieri alese, partea întâi. Mărturisiri, op. cit*.

Iisus. O dată cu fiecare identificare în parte — cu Cicero, Manes, Platon, Ambrosius, Pavel, Iisus — vom percepe un alt eu, o altă raţiune, un alt cuget. Aici stă probabil reala unicitate a romanului lui Aurelius Augustinus.

Să nu uităm în acelaşi timp că singura cale de salvare de la păcatul originar, propusă de creştinism, era asceza. Numai că firea pătimaşă, senzuală, erotică, a personajului acestui roman a putut să accepte foarte greu vreun gen de represiune împotriva propriei sale fiinţe. De altfel scena capitală a convertirii se desfăşoară într-o grădină din Milano şi nu într-o biserică, şi ea se pune la un mod dramatic: exasperat de reproşurile Monicăi, o fervent creştină, dar ros şi de dorinţa de a deveni creştin, incapabil totuşi să renunţe la o viaţă intimă normală, Aurelius trăieşte un moment de disperare, de nehotărâre, vecin cu nebunia. Atunci aude dincolo de gardul unei curţi învecinate un glas de copil care cânta: „Tolle, lege" — ia şi citeşte. Amintindu-şi de ceea ce făcuse cândva Antonie în Egipt, Augustin se repede la cartea aflată pe masa din grădină, o desface la întâmplare şi citeşte primul pasaj care îi cade sub ochi. Era un fragment din Epistola lui Pavel către romani care spunea: „Nu în ospeţe şi beţii, nu în desfrânări şi fapte de ruşine, nu în ceartă şi pizmă, ci îmbrăcându-vă în Domnul Iisus Hristos, iar grija de trup să nu o faceţi spre pofte". Ceea ce, primit ca un mesaj divin, îl sperie atât de mult, încât îl hotărăşte definitiv.

Dar a fost Aurelius Augustinus, personajul acestui roman, un mare păcătos? Faptele relatate par îngroşate. Viaţa personajului ar putea fi considerată normală pentru orice tânăr al secolului său, dar anormală, desigur, pentru episcopul ascet, cel care scrie romanul, teoreticianul vieţii monahale creştine şi al creştinismului. Experienţele adolescenţei nu ies din comun dacă le privim în contextul vieţii libertine din Cartagina şi Madaura: „odinioară, se confesează naratorul, în tinereţe am ars de dorinţa de a mă sătura de plăceri infernale şi am îndrăznit să mă scufund ca într-o pădure în felurite şi umbroase amoruri [...] şi ce altceva era lucrul care mă desfăta decât a iubi şi a fi iubit? Dar nu era păstrată o măsură de la suflet la suflet cât este hotarul prieteniei şi nori izbucneau din noroioasa poftă a cărnii şi din aprinderea vârstei şi înnorau şi întunecau inima mea, încât seninătatea iubirii nu se mai deosebea de întunericul poftei".

Elevul eminent care îşi complexează dascălii şi colegii cunoaşte o pubertate năvalnică, timpurie, firească altminteri copiilor Africii. Viaţa elevilor şi a studenţilor acelui timp conţinea multă senzualitate şi cruzime. Grupurile de învăţăcei nu se dedau doar la libertăţi amoroase, ci practicau ceremonii violente isprăvite uneori cu tâlhăria sau omorul. Era firesc ca ei să fie nelipsiţi de la luptele de gladiatori şi de la spectacolele dramatice, ca şi de la orice fel de manifestări publice. Familia lui Aurelius Augustinus era în deplină cunoştinţă de aceste tribulaţii ale tânărului înflăcărat, dar pentru că părinţii hotărâseră de comun acord că o căsătorie l-ar împiedica să-şi desăvârşească studiile, el a fost lăsat să trăiască în pojarul vârstei până la capăt.

Augustinus se opreşte în cele din urmă la o femeie dintr-o categorie inferioară lui, pe care nu o ia în căsătorie din cauza Monicăi şi de care se va despărţi peste 14 ani tot din pricina acestei mame, mai puternice decât fiul ei şi care a avut asupra lui un ascendent uriaş. Monica nu va muri decât atunci când fiul ei va fi făcut absolut tot ce ea dorise, şi când îl va fi văzut proiectat pe o traiectorie ce nu-i putea aduce decât celebritate. Eminenţa cenuşie a romanului este aşadar

Monica, mica vicioasă din copilărie, femeia care a ştiut să-l dirijeze pe impulsivul şi libertinul Patricius, spre mirarea întregii Tagaste, mama care îşi întovărăşeşte din umbră fiul preferat, neslăbindu-l nici peste mări şi ţări, deşi el fugise de ea pentru a-şi croi o viaţă liber aleasă.

Dar dacă va renunţa în cele din urmă din pricini spirituale la iubirea carnală, asta nu înseamnă că Augustinus renunţă şi la iubire. Stare cheie a *Mărturisirilor, iubirea* parcurge etape diverse de la cea carnală, la aceea pentru idee şi în final pentru Dumnezeu. Fiecare fel de iubire, afişată pe o anumită treaptă a metamorfozei, a identificărilor spirituale succesive, aparţine unui alt eu. „Iubeşte şi fă ce vrei", replică la „Iubeşte pe aproapele tău" este deviza ultimului Augustinus, a celui ce scrie, deviză care susţine din interior ideea libertăţii, ideea că orice iubire pretinde asumarea unor limite, o cenzurare operată chiar de cugetul acelei iubiri.

Aceste „cugete diverse" sunt splendid figurate narativ în *Confessiones*. Din dialogul lor polemic cu cel ce narează, se ridică viziunea imprevizibilă a romanescului, se insinuează suspensul epic şi plasticitatea narativă. Naratorul, forând în „întunericul uitării mele", reînvie şi aduce la viaţă pe acei succesivi şi ipotetici Augustini care l-au pregătit construindu-l din interior, pe acel Augustinus care se confesează, Augustin ultimul, convertitul, ascetul, negatorul, naratorul şi ce acoladă uriaşă! Ce nepotrivire, pentru că, nimic nu e mai straniu decât să ni-l imaginăm în post, rugăciune, asceză pe cel lacom de fructele vieţii şi ale pământului. Ceea ce era exterior sublimează, se retrage în adâncuri ca şi un fluviu înghiţit brusc de o fisură a pământului. Plăcerile vieţii sunt convertite în plăcerile creaţiei. Libertatea, în umilinţă. Dar este oare chiar aşa?

În cele din urmă înţelegem că Aurelius Augustinus iubeşte iubirea — *amabam amare* — ca izvor al suferinţei. „Să iubeşti iubirea mai mult decât obiectul iubirii, observa Denis de Rougemont în *Iubirea şi Occidentul* — să iubeşti pasiunea pentru ea însăşi, înseamnă să iubeşti şi să cauţi suferinţa. Iubirea-pasiune înseamnă să doreşti ceea ce te răneşte şi te distruge apoi, o dată cu triumful său". Cunoaşterea prin suferinţă, temă cu o lungă posteritate în Occident, este expresia unui maniheism cunoscut de Aurelius Augustinus, a acelui dualism mistic ce-şi află originea în miturile iraniene, gnostice şi hinduiste. În secolul al XII-lea iubirea-pasiune devine, de altfel, în Occidentul european „o religie în toată puterea cuvântului, şi mai precis o erezie creştină istoric determinată"[162].

Dorinţa de motivaţie a aceluia ce „vindea, pentru a trăi, arta de a vorbi bine" este presantă: eul confesiv, adresându-se Dumnezeului atotştiutor, îşi ia libertatea de-a face aluzii obscure, referiri înţelese doar de cel ce ştie deja, sărind peste etape şi interpretându-se. Dacă nu se sfieşte să-şi descrie durerile de dinţi, care n-au nimic cu „conscientiae abyssus humanae", ne lasă în schimb să ne imaginăm ceea ce ar fi putut însemna „anno illo sexto decimo aetatis carnis meae.. vesama libidinis, licentiosae per dedecus humanum..." Abilitatea se vădeşte şi faţă de personajele care intră în atenţia naratorului — de la Monica, la Alypius, Nebridius, Ponticianus, Victorinus (marele orator al Romei convertit spectaculos la bătrâneţe) ce au anume sarcina de a susţine la modul epic criza mistică a literatului şi slujbaşului imperial. Într-o frumoasă figură retorică, naratorul se

[162] Denis de Rougemont, *Iubirea şi Occidentul*, Univers, 1987, p. 157.

întreabă la un mod straniu: „Ce am eu deci cu oamenii ca să audă mărturisirile mele ca şi cum ar vindeca ei slăbiciunile mele?", pentru a-şi răspunde în continuare: „Oamenii sunt un gen curios să cunoască viaţa altuia, dar leneşi să şi-o îndrepte pe a lor. Ce cer să audă de la mine cine sunt, ei care nu vor să audă... cine sunt ei înşişi? Şi, având în vedere că ei aud de la mine însumi, de unde ştiu ei că eu spun adevărul, deoarece nimeni dintre oameni nu ştie ce se petrece în om decât sufletul omului care este el însuşi?" Ceea ce trebuie luat ca un avertisment în plus al faptului că ceea ce citim e o ipoteză despre un om ce se înfăţişează oamenilor şi nu omul însuşi.

Merită observat că ruptura între narator şi personaj declanşează în roman o criză de identitate. Naratorul simte nevoia să se detaşeze de personajul ficţional, dar el afirmă totodată că ficţiunea trebuie să fie crezută. Elementele care probează acest adevăr pentru Augustinus sunt *iubirea* şi *binele universal*. Iată în ce fel îşi susţine ideea: „Dar cine sunt eu acum, iată, chiar în timpul mărturisirii mele, mulţi care m-au cunoscut doresc să ştie acest lucru şi nu m-au cunoscut aceia care au auzit ceva de la mine sau despre mine, dar urechea lor nu este la inima mea, unde sunt eu, ori cine sunt eu... Căci lor le spune dragostea, prin care sunt buni, că eu nu mint când mărturisesc despre mine şi ea însăşi în ei mă crede pe mine". Viaţa, prin urmare, nu are alt scop decât căutarea adevărului depozitat în sufletul omului. Dacă totul piere, totul se distruge, să abandonăm lucrurile acestei lumi — spune naratorul -, care sunt trecătoare şi inutile, pentru a ne deda întregi căutării adevărului câtă vreme această viaţă nu este decât mizerie, chiar şi ora morţii fiindu-ne necunoscută.

Tribulaţiile spiritului celui ce a intrat în cel mai mare secret al inimii sale — *intravi in intima mea* -, pentru a ni-l revela nouă, declanşează conflictul dintre două voinţe, cea veche, lumească şi instinctuală, şi una nouă, cea spirituală. Acestea, aflate în dezacord, ruinează sufletul — *dissipabant animam meam* — relevându-i viciile (*a fundo cordis mei exhauriens abysum coruptionis*) depuse în celebrele *tenebrae mea*. Confruntarea eului conformist cu subconştientul liber este o pagină genială: „Şi m-am întrebat pe mine însumi, şi mi-am spus: cine eşti? Şi am răspuns, Om. Pentru că sunt alcătuit din corp şi suflet, dintre care unul este exterior, iar celălalt interior. Cu care dintre ele aş putea să-l caut pe Dumnezeu pe care l-am căutat deja prin toate fiinţele corporale ale pământului şi cerului, atât de departe încât razele ochilor mei au devenit mesageri ai căutării veştilor? Este sufletul interior... omul interior cunoscut prin reprezentanţii celui exterior?" În cele din urmă nu interogaţia ne tulbură atât (şi nici răspunsurile care ni se dau) cât acea substanţă spirituală din care ea se naşte şi pe care o ghicim precum şi faptul că ne oferă tulburătorul spectacol al survenirii adevărului. Iar arta — spunea Heidegger — este tocmai acea survenire a adevărului, adevărul ca survenire care se retrage fără încetare în inepuizabilitatea sa.

Natura interogativă a romanului aduce aminte de epica interogativă a revelaţiei zarathustriene. Considerat unul dintre izvoarele manicheismului, Zarathustra a influenţat latura interogativă, dualistă a epicii lui Augustinus. Acest dualism conturează un roman scindat şi ambiguu, răspunzând de două logici romaneşti ce se hărţuiesc fără încetare, interogându-se reciproc. Una este logica rugăciunii, a integrării şi supunerii la dogmele creştine, care îndeamnă textul la contopirea cu textele sacre, cealaltă, fiind logica creaţiei şi invenţiei venite din

celebrul „iubeşte şi fă ce vrei", geamăn, spunea Constantin Noica, cu imperativul genezei „să se facă lumină". Dacă logica rugăciunii împinge spre contemplarea sub semnul uniformizării stilistice şi arhitecturale, logica invenţiei împinge în acest roman spre creaţia literară liberă, originală.

Natura memoriei

Ştim că Augustin l-a cunoscut pe Platon. Lui i se datorează printre altele şi splendida teorie romanescă a reamintirii, în fond stâlpul teoretic al romanului, acela care convoacă şi structurează materia de roman în funcţie de fluxul memoriei. Această curgere este vegheată, mai bine spus apăsată de comentariile, de rumoarea prezentului scrierii, de trepidaţiile remuşcării şi implorării divine. Dacă filosofia vorbise de puterea memoriei, până la Augustinus literatura nu o făcuse niciodată. Rememorarea augustiniană subiectivează şi interiorizează romanescul de filieră greco-latină, preocupat de aventura exterioară, reliefată de altfel de un gen special al timpului prezent etern ilustrat încă de Homer.

Augustin distinge şase stadii ale vieţii prin care îşi mută istoria, şi cum îşi scrie istoria la maturitate –la 43-47 de ani – totul este formulat din perspectiva maturităţii. *Confessiones* o rupe cu ficţiunea siropoasă a romanului elenistic scris în secolele I-III e.n. în Alexandria, Efes sau Milet. Ceea ce apăruse accidental în sfâşietoarea lamentaţie a lui Ahile, sau în intermezo-urile confesive ale lui Apuleius, devine aici marea regulă a romanului. Vor trebui să treacă multe secole până la impunerea romanului psihologic şi al aventurii interioare. Dar lucrurile fuseseră spuse, romanul psihologic fusese enunţat, abisalul îşi căpătase legalitatea de a ieşi la lumină arătând complexitatea sufletului omenesc, proteismul său, structura lui geologică, dimensiunile infinite ale psihicului uman.

Augustin îşi începe cartea prin invocarea măreţiei lui Dumnezeu, mărturisindu-şi păcatele şi apărându-şi credinţa, descrind împrejurarea care face rememorarea, experienţa temporală şi transformarea existenţială posibile. „Magna ista vis este memoriae — scrie Augustinus în Cartea a X-a[163] spre finalul mărturisirilor — magna nimis, Deus meus, penetrale amplum et infinitum. Quis ad fundum ejus pervenit?" – „mare este această putere a memoriei, prea mare, Dumnezeul meu, sanctuar uriaş şi infinit! Cine a ajuns în străfundurile ei? Şi

[163] Carl G. Vaught, *Access to God in Augustine's Confessions*. Books X-XIII, *op. cit.* Autorul discută acelaşi pasaj considerând că în acest context Augustin face un salt de la memorie ca o condiţie ontologică a omului la reamintire ca o dimensiune ecstatică a conştiinţei: "At the beginning of Book X, Augustine makes a transition from the death of his mother in 387 A.D. to the time at which he writes the *Confessions* some ten to thirteen years later. This transition from the past to the present permits him to move from the episodes that he records in Books I-IX to memory as an ontological condition that makes these recollections possible. It also permits him to turn his attention to memory as an ecstatic dimension of consciousness that mirrors his recollection of ecstatic experiential episodes. ...The transition from the past to the present has a spatial dimension that expresses itself in a new kind of community that Augustine addresses in Book X. Having dealt with the public aspect of his life in Books I-IX, he points to the new community he has in mind by praying for the soul of his mother at the end of Book IX. In his prayer, Augustine begins to shift his attention from the external world of Books I-IX, about which he could have provided many more details, to the internal world of his mother, which according to the demands of Christ, must be free from contradiction." (pp.27 şi urm.)

aceasta este o forță a sufletului meu şi ține de natura mea, şi nici eu însumi nu pot cuprinde ceea ce sunt. Şi astfel pare că sufletul nostru este prea întins spre a se înțelege pe sine însuşi. Şi unde ar fi acea parte a lui însuşi pe care nu o poate înțelege...?" Până şi scrisul pare că se plămădeşte „în câmpurile şi largile ținuturi ale memoriei, unde se află comorile nenumăratelor imagini aduse de simțuri", unde „este depus ceea ce cugetăm", pentru că, scrie Augustin, „înăuntru fac aceste lucruri, în încăperea memoriei mele. Căci acolo îmi stau la îndemână şi cerul şi pământul, cu toate acelea pe care am putut să le simt în ele, în afară de acelea pe care le-am uitat. Acolo eu îmi ies în calea mea şi mă reculeg..."

Există, fireşte, şi „capcanele memoriei", dar mai presus de acestea „memoria este ca un pântece al sufletului" îşi spune scriitorul devenit propriul său personaj, şi „ce poate fi mai aproape de mine decât eu însumi?"

Memoria capătă la Augustin un sens cu mult mai larg, mai cuprinzător decât îl cunoaştem de la vechii greci (celebra cunoaştere ca o re-cunoaştere). Vom întâlni de aici înainte mâna filosofului în capacitatea romancierului de a face din idee şi eseu, epică. Apriorismul, pentru că Augustin este veriga dintre Platon şi Kant, se enunță cu o deosebită claritate. Memoria capătă o concretețe plastică excepțională: „Dar, această întindere vastă a memoriei conservă nu numai toate ideile de care vorbesc, ci şi lucrurile. Ea conține de asemenea tot ceea ce am învățat despre ştiințe şi pe care nu le-am uitat încă, deci nu imaginea cunoştințelor, ci cunoştințele înseşi". Fericirea este reamintirea unei stări depozitate într-o memorie colectivă a speciei, „căci nu am iubi-o dacă nu am fi cunoscut-o". Unde deci, se întreabă Augustinus „am cunoscut această viață fericită dacă nu acolo unde am cunoscut chiar adevărul?" Adevărul fiind „o oarecare cunoaştere a lui în memorie".

Decurge de aici că Dumnezeu este ascuns în memoria omului iar timpul în suflet[164], timpul fiind memoria: „timpul... extinderea sufletului însuşi" iar romanul, mărturisirea, cum îl numeşte el, o formă de a-i da sens: „Oare... prin adevărata mărturisire măsor timpurile?" Amnezia, „întunericul uitării", este o absență a memoriei care are ca rezultat rătăcirea eului individual, orbecăiala în neesențial, obturarea „căii".

Timpul

S-a spus despre Augustin că a anticipat descoperirea timpului subiectiv de către Kant. Emil Brunner l-a comparat chiar cu Einstein şi Planck iar Jean Guitton a comparat experiența timpului şi eternității la Augustin cu concepțiile lui Plotinus şi Spinoza[165]. Desemnându-l pe Dumnezeu drept cel ce este *interior intimo meo et*

[164] O interesantă observație face Garry Wills în *Augustine's Magical Decade*, *The New York Review of Books*, May 6, 1999, p. 30. Augustin explorând misterul propriu ca o reflecție a misterului lui Dumnezeu se descoperă prizonier al timpului, sechestrat în dialectica trecutului şi viitorului, cumva chiar aruncat în afara timpului, ținând prizoniere trecutul şi prezentul în actele prezente ale anticipării sau rememorării. Augustin a săpat în sine însuşi ca să îl afle pe Dumnezeu şi s-a găsit pe sine: " He was exploring his own mystery as a refelction of God's mystery. In his own activities he finds himself both trapped in time, tugged in its dialectic of future and past, and somehow outside past, holding the future and the past in present acts of anticipation or memory."..."Augustine did not dwelve into his soul to find sin. He went there to find God – and that is where he did find him."

[165] Emil Brunner, „la Conception chrétienne du temps", *Dieu Vivant*, Paris 1949, pp. 18; Jean Guitton, *Le Temps de l'eternité Chez Plotin Et Saint Augustin*, Editions Boivin, 1933, p. 199.

superior summo meo (mai intim decât intimitatea şi mai înalt decât înălţimea mea sufletească) Augustin ar proceda după Gilles Quispel la o demitologizare[166]. Dacă în *Cetatea lui Dumnezeu* el contestă viziunea timpului ciclic a istoriei proprie antichităţii, pentru a elibera eternitatea de cleştele timpului, în *Confessiones* el demonstrează că această chestiune a fost falsă „pentru că timpul este în suflet şi presupune mişcările cosmosului, deci înainte de creaţie nu a existat timp"[167]. Demolând viziunea ciclică a istoriei, el transpune timpul în suflet pentru a recupera, salva sufletul de dispersie şi externalizare ; timpul este *distentio animi*, o pendulare între trecut şi prezent care are un sfârşit odată cu moartea. De aceea arhitectura epică a confesiunii şi analizei interioare a fost posibilă.

Confessiones fac la modul epic dovada unei memorii uriaşe ce se întoarce asupra ei însăşi. Memoria vorbind despre memorie, naratorul vorbind despre naraţiune, romancierul care îşi construieşte romanul fără complexe înaintea noastră invitându-ne să-l urmărim în facerea lui, personajul vorbind despre limbaj şi despre literatura epocii, propunând o altă literatură, o altă retorică şi un alt ideal epic — iată elementele unui profil romanesc distinct, diferit de tot ceea ce s-a plămădit mai înainte în roman. Criticismul raţionalist al acestui roman intelectual, unde mânuirea lucidă a teoriei literare, speculaţia eseistică nu exclud intuiţia epică, poezia şi narativitatea imprevizibilă ne aduc aminte de formulele romaneşti atât de complexe ale romanului secolului al XX-lea. De observat că la Aurelius Augustinus conflictualitatea romanescă este susţinută şi atinge tensiuni înalte prin dramatismul confruntării ideilor şi revelaţiilor, adeseori radical opuse, exprimate prin eurile divergente.

Setea de absolut şi iubirea de absolut ale eului confesiv sunt de o mare şi pură poezie epică. Faptul că ele se contopesc la limita liber asumată a divinţăţii nu deranjează câtă vreme vom înţelege că întrupează tot ceea ce putea fi mai revoluţionar în idee şi filosofie pentru omul secolului al V-lea e.n. Spre deosebire de primele capitole (unde lamentaţia copleşeşte relatarea erorilor trecute, logica frazelor e obscură ca şi discursul contorsionat, nu prea lizibil, demonstrând că fluxul interior are propriile lui legi), pe măsură deci ce se desprinde de experienţă, logica eului confesiv devine impecabilă, concretizându-se într-o proză eseistică de cea mai bună calitate.

Contemplând lumea, Aurelius Augustinus înţelege că fiecare obiect al cosmosului şi al lumii „se arată şi se face cunoscut prin timpurile sale", fiecare avându-şi deci timpul său — intuiţie remarcabilă pe care abia romancierii secolului XX-lea au materializat-o. Căutarea esenţei, a adevărului absolut se realizează la acelaşi mod intelectual tensionat: „Am întrebat pământul şi mi-a răspuns: nu sunt eu, şi cele ce sunt pe pământ mi-au răspuns acelaşi lucru. Am întrebat marea şi străfundurile şi târâtoarele sufletelor vii, şi mi-au răspuns: nu suntem Dumnezeul tău, caută deasupra noastră. Am întrebat adierile care suflă şi a zis tot aerul cu toţi locuitorii săi: se înşeală Anaximenes, eu nu sunt Dumnezeu. Am întrebat cerul, Soarele, Luna şi stelele şi îmi răspund: nici noi nu suntem

[166] Gilles Quispel, „Time and History in Patristic Christianity". În *Bollingen Series XXX. Papers from the Eranos Yearbooks*, vol. 3, 1957, pp. 94.
[167] *Op. cit.*, pp. 97,100.

Dumnezeul pe care îl cauți. Şi am zis tuturor acestora care înconjoară uşile trupului meu: spuneți-mi despre Dumnezeul meu, ceea ce nu sunteți voi, spuneți-mi. Şi au exclamat cu voce mare: El ne-a făcut pe noi. Întrebarea mea era cercetarea mea, şi răspunsul lor era frumusețea lor, şi m-am îndreptat către mine şi mi-am zis: şi tu cine eşti? Şi am răspuns: eu sunt un om. Şi iată trupul şi sufletul în mine îmi sunt mie la îndemână, unul exterior, altul interior... dar Dumnezeu este, pentru tine, chiar viața vieții tale."

Concepția lui Aurelius Augustinus este că divinul este omul însuşi, omul reflexiv şi creator, că divină este însăşi natura umană, dubitativă, capabilă să-şi cunoască profunzimile şi să-şi modeleze intelectul şi sensibilitatea după modelul naturii bune şi generoase. Erezia, eroarea, „sclavajul" intelectual („slujirea" maeştrilor spirituali şi abandonarea lor) au ca ultim liman regăsirea propriei esențe. Aurelius Augustinus a făurit pentru spiritualitatea europeană un proiect romanesc intens intelectualizat prin erudiție, spirit reflexiv, ascensiune către autoperfecționare spirituală, model pe care îl regăsim de la Chrétien de Troyes şi acel Boccaccio ce a scris *Elegia Madonnei Fiammeta*, până la Joyce, Proust, Thomas Mann, Herman Hesse, Camus, Durrell, Carpentier şi atâția alții ce le vor urma.

Materia epică

Roman al experienței lumești și intelectuale, *Confessiones* sfidează limitele pudoarei și ale bunei cuviințe creștine, amintindu-ne de impudoarea nimfelor și panilor lui Ovidiu, de ceremoniile erotice ale lui Apuleius sau de verismul licențios al lui Petronius. O asemenea scenă celebră e aceea în care părinții iau cunoștință de pubertatea fiului lor: „Dar în acel an, al șaisprezecelea al vârstei mele, fiind interpusă o pauză studiului meu, din nevoi familiare, luând vacanță de la orice școală, am început să fiu cu părinții, au crescut mai înalte decât capul meu mărăcinișurile poftelor și nu era nici o mână care să le smulgă din rădăcină. Ba chiar acel tată m-a văzut la baie, trecând la tinerețe și îmbrăcat în tinerețe neliniștită. Și ca, și când aceasta ar fi avut tresăltări de bucurie pentru nepoți, m-a arătat mamei în această lume care a uitat pe creatorul său din cauza vinului nevăzut al voinței sale perverse înclinate spre ceea ce este josnic".

Acest „vin nevăzut al voinței sale perverse" este o acuzație pe care Augustin o formulează la adresa mamei sale. În copilărie, Monica fusese surprinsă furișându-se în repetate rânduri la butoiul cu vin al familiei și fusese aspru pedepsită. În societatea romană aceasta era una din cele mai groaznice acuzații care se puteau aduce unei femei. Vinul era considerat vinovat de sterilitate și, după cum spun izvoarele, șeful familiei avea dreptul să le controleze pe femei sărutându-le pe gură. Augustinus, în ciuda faptului că Monica era o femeie virtuoasă și o credincioasă fervent în momentul în care are loc episodul respectiv, nu o cruță din dorința de a da păcatului dimensiuni epico-simbolice cât mai uriașe.

În cercul de adolescenți libertini uită de sfaturile mamei („să nu mă dedau desfrâului și să nu săvârșesc desfrâu cu soția cuiva") pentru a lua parte la o adevărată competiție a viciului: „...între cei de o vârstă cu mine îmi era rușine de o mai mică necinste, pentru că îi auzeam cum se făleau cu netrebniciile lor, cu cât ele erau mai urâte și le plăcea să le facă, nu numai pentru plăcerea pe care o produce faptul, dar chiar și pentru plăcerea pe care o aduce lauda. Ce altceva este demn de critică dacă nu viciul? Eu, ca să nu fiu criticat, deveneam mai vicios și, când nu dispuneam de vreo faptă prin care să fiu egal cu cei pierduți, mă prefăceam că făcusem ceea ce nu făcusem, ca să nu par mai puțin josnic..." „A iubi și a fi iubit era și mai dulce, dacă mă bucuram de trupul ființei care mă iubea. Așadar, eu pângăream puterea prieteniei prin murdăria poftei". Părinților nu le prea pasă de ceea ce se întâmplă cu fiul lor superdotat, destinat unei cariere strălucite, singura lor teamă fiind aceea de a nu fi împiedicat de „lanțul căsătoriei", pentru a se realiza în literatură: „Chiar mi se lăsau libere frâiele, ca să mă joc mai mult decât ar fi cerut o asprime moderată spre a mă destrăma în diferite atracții" etc.

Împreună cu grupul lui de prieteni, tânărul Aurelius se dedă la mici tâlhării. Agresivitatea în sine este pentru cugetul adolescentului cea mai pură voluptate. Episcopul care scrie romanul se întreabă ce anume a putut găsi și iubi în acele gesturi, iar răspunsul care va veni demonstrează o dată în plus că norma vieții lui Augustinus nu a fost adecvarea la o normă deja constituită („urma siguranța și calea lipsită de curse"), ci îmbrățișarea unor opreliști venite din acel resentiment în cel mai înalt grad creator. Nararea cu lux de amănunte a acestor

episoade se conformează pe parcurs unui scenariu care arată consecvența unor reacții similare în împrejurări asemănătoare, ceea ce înseamnă caracter, într-o accepție nietzscheană. Relatarea faptelor reprobabile e urmată în mod constant de implorare, apoi de o suită de interogații flagelatoare. Identificarea cu răul, a imaginii păgânului neconvertit, are ca urmare proiectarea într-o ipostază gigantică, de înger al răului, de înger căzut (frate cu acel pseudo-Ciprian!) ce regăseşte însă divinitatea.

Printre actele blamate se mai află plăcerea estetică trăită la vizionarea spectacolelor teatrale, lipsa unei etici a oratoriei pe care a profesat-o în provincia natală, pasiunea pentru astrologie pe care a practicat-o, erezia manicheeană etc. Totul este inventariat din perspectiva ideii că destinul său a fost anume croit în vederea obținerii, prin eroare şi rătăcire, a revelației finale. Dacă rătăcirea lui Rama avea ca scop găsirea Sitei, a lui Ghilgameş — obținerea nemuririi, a lui Odiseu — atingerea Ithacăi, la Aurelius Augustinus țelul aventurii interioare este acela al găsirii lui Dumnezeu. În cele două călătorii, aceea în lumea reală şi aceea în lumea ideilor, a doua o estompează treptat pe prima, făcând în final din ea un pretext explicit pe calea sinuoasă a revelării lui Dumnezeu. În acest sens, Aurelius Augustinus romancierul, care îşi construieşte opera cu o forță reală şi originală, intră în conflict aparent cu duhovnicul care respinge orice „artificiu", fie şi pe acela în care el însuşi s-a construit printr-o surprinzătoare vocație. Această dihotomie -,între opțiunea pentru esențial şi purificare din perspectiva divină, şi liber cugătătorul artist -, este un mod abil, inteligent, de a conflictualiza stări complexe, uneori dramatice, prin dedublarea personajului principal care este autorul însuşi.

Augustinus nu se sfieşte să-şi vădească versatilitatea. Bolnav grav, acceptă să se boteze, dar însănătoşit refuză. În dialogul cu sine mărturiseşte că este o natură schizoidă, marcată de rupturi („îmi plăcea să mă iert şi să învinuiesc nu ştiu ce altceva, care era cu mine şi nu era eu"). Ascultându-l la începutul venirii sale la Milano pe episcopul catolic Ambrozie (Ambrosius), este cucerit de retorica acestuia dar nu prea pune preț pe idei pentru că i se par lipsite de erudiție şi mai puțin înveselitoare şi mâgâietoare „ca acelea ale lui Faustus (episcopul manicheean n.n.), în ceea ce priveşte punerea în acțiune".

Estetul este atent la formă şi nu la conținut. Notațiile crude la adresa propriei persoane apar alteori mai mult ca dintr-un dispreț față de bârfa contemporanilor denigratori. Augustinus mărturiseşte că aspira cu lăcomie la onoruri, că nu avea alt țel decât parvenirea, se întreabă de ce nu este posibilă bigamia câtă vreme stăpânii africani îşi luau sclave ca țiitoare, îşi expune public neînfrânarea erotică: „şi a fost smulsă de la mine, ca şi când ar fi fost o piedică pentru căsătorie, femeia cu care eram obişnuit să mă culc, de care inima mea era plină, zdrobită, rănită şi sângera şi s-a întros în Africa făgăduind că nu va mai cunoaşte alt bărbat, lăsându-mi fiul natural pe care îl aveam cu ea..." După care continuă cu o invocație a divinității atotştiutoare. Augustin mărturiseşte că a scris texte elogioase şi mincinoase dedicate împăratului, panegirice rostite în piețele publice ale oraşului. Revelația că nu este liber se produce într-un asemenea context. O dată cu acest episod oraşul Milano e abandonat pentru a se deschide în rememorare o altă rememorare. Interferențele de acest gen sunt permanente şi creează adâncimea, perspectiva. Interesant este că dintre toate modelele de

existenţă ale vremii sale, încercate pe cont propriu, conferenţiarul la catedra de retorică din Milano va găsi formula creştină drept cea mai eficientă de a crea prestigiu pentru epoca sa.

Dacă mobilul esenţial al romanului este căutarea, dar o căutare ce are drept ţel desăvârşirea spirituală, experienţa joacă rolul crucial în formarea destinului. Iubirea senzuală se spiritualizează. Procesul epic se realizează prin nararea mai multor metamorfoze de destin care privesc personaje ca Ambrozie sau Victorinus. Acesta din urmă, un ilustru cărturar roman, nu s-a supus decretului dat de Iulian (361-363) care interzicea predarea literaturii şi oratoriei păgâne de către creştini. Mai departe, Augustinus va relata despre modul în care a depăşit impasul erotic, ca şi doctrinele „fără inimă" ale timpului, va susţine că eul său este alcătuit din mai multe voinţe aflate în conflict dar care l-au dus spre revelaţia definitivă. În acest moment crucial el părăseşte cultura greco-latină şi tot ceea ce însemnase exuberanţa de a trăi. Este pusă în funcţiune o uriaşă represiune împotriva bucuriei. Totul devine ispită periculoasă. Chiar şi plăcerile urechilor sau ale ochilor.

Exerciţiile de desprindere din contingent, pentru o totală interiorizare, sunt metodice şi provin deja din experienţele monahale din pustiul Tebaidei. La un moment dat personajul se condamnă că mai poate contempla o şopârlă care prinde muşte sau un păianjen care încurcă, în firele sale, insectele. Ferecarea în „locurile retrase ale memoriei" se vrea totală. Disprețuirea simțurilor şi a gloriei ating paroxismul o dată cu fuga în Africa. Capitolul al XI-lea aparţine unui Augustinus ce va cugeta numai în paradigmă creştină. Omul tulburat trece în sfântul absorbit de divin. Capitolul de care vorbesc începe cu o geneză, o critică în fond subtilă a genezei scrise de Moise, un punct de vedere personal întemeiat nu numai pe textul biblic ci şi pe speculaţia post-platoniciană.

În aceste pagini implorarea şi rugăciunea[168] fuzionează cu cea mai riguroasă filiaţie raţionalistă a gândirii antice, conturând o stranie spiritualitate pe care până atunci umanitatea nu o cunoscuse. Este vorba de un eu ce balansează între naivitatea mitică şi silogismul superb, între o conştiinţă a adoraţiei necondiţionate şi o gândire laică atât de îndrăzneaţă încât pe alocuri atinge sublimul, între dorinţa de anonimizare şi orgoliul individualităţii, între obscuritatea alegorezei biblice şi claritatea cu sunete de spadă a stilului latin.

Augustinus — deopotrivă naratorul şi personajul de roman — este probabil prima subiectivitate romanescă scindată pe care a cunoscut-o romanul. Ruptura nu e dată însă în cazul personajului din *Confessiones* de o revelaţie bruscă, pustiitoare, de forţele oarbe ale destinului, şi nici de o matrice socio-politică ce ar favoriza sciziunea intelectuală, ci ea izvorăşte din opţiunea liber asumată a intelectului. Falia căscată progresiv sub ochii noştri naşte tensiune şi

[168] Robert McMahon, *Augustine's Prayerful Ascent: An Essay on the Literary Form of the Confessions*. The University of Georgia Press, 1989. Autorul consideră şi el *Confessiones* o rugăciune:"..the text presents itself as the written record of an *oral prayer*, unfolding in an ongoing present which our reading recreates. The *Confessions*, thus, is not much a written text as a speaking text, not so much a product as the record of a process: the speaker's dynamic encounter with God recreated in the present of our reading. The speaker's *inquisitio veritatis* presents itself as unrehearsed, and so it moves circuitously and sometimes wanders into digressions. As a prayer, however, it proves equally responsive to the spur of grace; hence, its sudden leaps of thought and resolution of perplexing difficulties." (*Introduction*)

dramatism, un dramatism al ideii. Epicizarea ideii până la paroxismul tezist devine procedeu narativ ce va cunoaşte o lungă posteritate o dată cu romanul medieval occidental. Viaţa privită ca o ficţiune trăită, comună, după o remarcă a lui Jean Starobinski, oricărui stil autobiografic, conferă aventurilor romaneşti un aer picaresc de o coloratură cu totul specială.

Comentând această radiografie critică a unui eu scindat, îmi dau seama că şi textul scris până acum suferă de contradicţii nu uşor de împăcat. Recitindu-l, observ că aproape constant tot ceea ce i-am dat cu o mână autorului *Mărturisirilor* i-am luat cu cealaltă. Este vorba de o inconsecvenţă involuntară? Sau de o neordonare a ideilor critice? Cred că nici una, nici alta. De fapt, chiar titlul acestui text suportă un semn de întrebare. Dilema este deci prinsă în intimitatea scriiturii mele despre Aurelius Augustinus, preluată prin contagiune din textul celebrului gânditor.

Unitatea cărţii

Pentru unii exegeţi, limbajul[169] este cheia înţelegerii unităţii acestui roman. Augustin foloseşte limbajul pentru a se adresa cititorilor contemporani în mod direct, vorbind din fragmentarisul său nouă, observând că nici el si nici cititorii lui nu vor controla vreodată ceea ce se spune sau face. Textul este saturat de un discurs figurativ pentru că el ştie că atât sufletul cât şi Dumnezeu sunt deopotriva prezenţi şi absenţi, fortându-l să tragă de limbaj pînă la punctul de rupere, încercând să le prindă sugestiile şi înţelesurile ca şi relaţiile dintre acestea. Augustin foloseşte interpretarea alegorică ca un mijloc de a indica ca însuşi Dumnezeu ca şi oraşul lui divin nu ancorează vieţile noastre într-un singur sens univoc.

[169] Vezi Carl G. Vaught, *The Journey toward God in Augustine's Confessions* Books I-VI., pp.17, şi urm. "Augustine breaks beyond the web of words to give us access to the presence and absence of God... "Augustine is both a sinner and a saint; but he is also a writer who confesses his sins and praises God as the source of redemption. In the process, he plunges beneath the contrast between two sides of his consciousness; the first is the nonverbal dimension of feeling and intuition; the second is the verbal dimension of thinking and articulation. Augustine feels his predicament before he can describe it, but his description of it also captures its richness without sacrificing the clarity of detailed and disciplinated reflection. He brings the two dimensions of life together by finding dynamic way of speking about God and the soul and by embracing figurative, performative, and intelligible discourse about their relationship. The figurative dimension points to the transcendence of God, the performative dimension express the activity of God, and the intelligible dimension reflects the immanence of God. As Augustine binds the two sides of his consciousness together, he leads us toward eternity; and as his journey begins to reach its culmination, the spatial and temporal interaction between the two aspects of himself points to a place where they meet. In a psychological formulation, it is the corpus callosum; in religious language, it is the Holy of Holies; and in philosophical terms, it is the Place of places. This Place is first a place of silence, then a place of power, and finally a place of speech; and as these facts of it interpenetrate, the mystery of our origins, the power of their self-expression, and the word that permits us to speak about them intersect. .. If we choose to follow him there, we will face the problem of God and the soul; enter the temporal, spatial, and eternal matrix that gives us access to it; and hear the language of the heart that places us at the center of Augustine's restless journey toward God."

Pentru alți exegeți, confesiunea sau mărturisirea este aceea care acordă unitate romanului[170]. Vorbind despre unitatea cărții, McMahon îl citează pe A. Solignac (*Les Confessions*. Bibliothèque Augustinienne, vol. 13. Paris, Descleé De Brouwer, 1962) care găseşte "a unity more *interior* than logical: a unity of spirit and intention more than a coherent and progressive order of developments," şi îl invocă în spijin pe Paul Louis Landsberg care afirmă că "The supreme unity of the *Confessions* is in the confession." J.M.Le Blond găseşte că timpul acordă unitatea *Confesiunilor* care se află deci în "Augustine's treatment of time".

Dacă unii exegeți susțin că nu există nici un plan al lucrarii, McMahon afirmă că este vorba de o lucrare plănuită coerent, sau că există un plan coerent al lucrării, şi că titlul lucrării nu se referă la planul ei ci la forma literară a cărții. Pentru a înțelege deci *Confessiones* trebuie să delimităm între Augustin autorul şi Augustin cel ce vorbeşte, aflați în dimensiuni temporale diferite față de text. Premisa este că Dumnezeu – nu Augustin, cel ce vorbeşte – ghidează cursul rugăciunii, deci cel ce vorbeşte nu şi-a planificat confesiunea. Dacă principiul unificator este "the return to origins", pentru McMahon cartea este o rugăciune, un dialog cu Dumnezeu de la primul la ultimul cuvânt, şi îl recitează pe Solignac care afirmă că "Throughout these thirteen books, Augustine allows himself to be taught by God." Considerațiile lui McMahon consolidează demonstrația mea că *Mărturisirile* este o hagiografie şi o rugăciune, dar în final se opreşte la afirmația că este în principal o rugăciune:"In writing a biography of himself, Augustine does not want to seem his own hagiographer, and the confessional tone of his book avoids that danger." Interesant este că ambiguitatea ca şi obscuritatea retorică (ruperea retoricii de cunoaştere) fac parte, după Augustin, din păcatul originar[171].

Discutând "Subjectivity in Autobiography" în capitolul *The Wisdom of Incarnational Rhetoric*, Troup se referă la un eseu "Being in the text: Autobiography and the Problem of the Subject" de Paul L.Jay. Acesta consideră că subiectivitatea (I / eu) în autobiografie este paradigmatică, ca o construcție discursivă, un proces în care eul este „inventat". Lectura *Confessiunilor* din această perspectivă ne-ar ajuta să recunoaştem textul ca un „act comprehensiv de interpretare — narativul interpretând experiența lui Augustin.... " Cu alte cuvinte „El ştia că scriind avansa în cunoaştere, şi că avansa prin scris." Alte comentarii existente în narațiune evidențiază preocuparea susținută critică la adresa subiectivității. Scena din Grădina din Milano ar fi o punere sub semnul întrebării, o interogare a unor subiectivități multiple, "multiple minds, wills, and natures he perceives within himself."

[170] Robert McMahon, *Augustine's Prayerful Ascent, op. cit.,* pp. xii şi urm.

[171] Calvin L. Troup, *op.cit*. Vezi *From Semiotics to Rhetoric*: "The problem of ambiguity and obscurity, discordance and disintegration, and the division between eloquence and knowledge is a psychosocial disorder Augustine calls "original sin" (pp.115 şi urm.) Augustin luptă cu instabilitatea epistemologică, temporalitatea, semnificația, şi adevărul. Discontinuitățile sunt mediate intelectual de Incarnare, punctul de plecare al căutării înțelepciunii... *caritas,* cuvântul încarnat, transformă retorica lui Augustin.

În loc de concluzie

A fost Augustinus „o verigă de aur", cum îi place lui E.R. Curtius să afirme în *Literatura europeană şi Evul Mediu Latin?* Greu de a da un răspuns definitv acestei interogaţii ce pare a se opri la logica binară a lui Da şi Nu. Şi aceasta, probabil, pentru că accept cu greu distrugerea operată în cultură de creştinism în genere, în cadrul căreia Augustin a fost unul dintre mai mulţi, dar poate cel mai important. Nu pot să nu admir formidabila lui operă literară şi filosofică. Dar nu pot să uit că însuşi celebrul lui roman a inhibat timp de multe secole romanul pentru că a scris despre necesitatea de a nu se mai produce vreodată un text aparţinând unui gen literar ilustrat cu virtuozitate de romancierii „păgâni", autori compromiţători nu doar cultural ci şi religios.

Ştim că din anul 381, când Constantin cel Mare a ridicat creştinismul la rangul de religie oficială, a fi păgân începea să constituie o crimă de stat. Templele romane au fost distruse, cetele de călugări vagabonzi cutreierau imperiul distrugând operele de artă sau aşezările bănuite de a fi păstrat legătura cu păgânismul. Se ştie că a existat şi o reacţie la această stare de degradare în incultură şi superstiţie: Iulian, nepotul lui Constantin cel Mare, o dată ajuns împărat a pus la cale un plan disperat şi zadarnic de a readuce strălucirea antichităţii. E tot aşa de adevărat însă că Iulian n-a avut când să-şi realizeze intenţiile deoarece a domnit relativ puţin. În lumea de confluenţă a credinţelor antice cu magiile orientale şi creştinismul, noua credinţă are câştig de cauză, intelectualii păgâni ai epocii se resemnează înaintea valului creştin. În romanul *Moartea zeilor* Merejkovski fixează memorabil această tensiune, descriindu-i pe ultimii descendenţi ai oamenilor antici asemeni zeilor, prin libertate spirituală şi olimpianism, profil uman ce va renaşte în umanismul din Cinquecento.

Augustin este contemporan cu Ieronim, Prudentius — considerat primul mare poet creştin -, cu Orosius — primul istoric universal creştin, cu Macrobius şi Servius. Nici unul nu rezistă însă comparaţiei cu marii scriitori latini. Nici cei ce urmează, Sidonius Apollinaris, Boethius, Cassiodor, Venantius Fortunatus, Isidor din Sevilla, Grigore din Tours nu pot da distincţie „secolelor întunecate". În ceea ce au avut constructiv, deosebim tentaţia de a continua Roma, dar o Romă creştină. Oare perpetuarea latinei până în secolul XVI-lea ca limbă cultă a Europei medievale nu este în acest sens cel mai sigur semn?

Augustin, observa Curtius, nu a dorit o conciliere între tradiţia ebraică şi greacă, ci le-a opus una celeilalte. El a preferat totuşi, dacă vrem, o sinteză greco-ebraică-creştină lipsită în secolul al V-lea de prestigiu filosofic şi cultural, în locul unei imense culturi cristalizată prin sintezele succesive ale spiritualităţii mediteraneene cu Orientul Apropiat. Afirmând că toate poveţele biblice conţin un sens ascuns, el a îndrumat cultura spre descifrarea sensurilor, fapt considerat în Evul Mediu cel mai important exerciţiu spiritual. Augustinus substituie în acest fel gândirea filosofică şi estetică, independentă, gândirii dogmatice, ceea ce va avea urmări tragice pentru destinul filosofiei şi artei europene cel puţin până în secolul al XII-lea. În fond,în *Confessiones* se întâmplă un lucru de o abilitate pe care numai o natură scindată o putea realiza: mijloacele stilistice remarcabile ale

civilizației greco-latine sunt puse în joc pentru a distruge cultura care le crease.

Se naşte întrebarea: se putea şi altfel? În ceea ce are mai bun, Evul Mediu timpuriu se nutreşte chiar din civilizația greco-latină. De aceea cred că s-ar fi putut şi altfel. De vină au fost probabil mediocrităţile care au slujit şi impulsionat iniţial tânăra cultură creştină. Nici Augustin nu este un Cicero sau un Vergiliu, un Platon sau un Ovidiu. De aici spaima lui că nu va putea rezista comparației cu aceştia. Şi atunci şi-a inventat un tipar negator în care accentul nu s-a mai pus pe originalitatea ideii, forța speculativă şi calitatea estetică a operei, ci pe dogmatică şi erudiție. La ce a dus acest lucru? La o dominare a stilului colectiv asupra celui individual, dar la ceva şi mai tulburător: la uciderea conceptului de mimesis, a interpretării originale de către alegoreza biblică.

Confessiones stilizează „fragmente de experiență promovate astfel la o demnitate critică" şi totodată „dintr-o voință aproape ezoterică, ce respinge orice figurație, restrânge zona comunicării la un mediu îngust pe care acest artificiu tinde să-l închidă asupra unei perpetue aluzii ambigue la el însuşi"[172]. Respectiva observație ce priveşte de fapt întreaga literatură europeană medievală îşi trage izvorul de aici, din cumpănirea dintre profan şi sacru, din nevoia de ordine a spiritului, ce, pentru a şi-o satisface, se închide într-un univers arhiconceptualizat. Pentru mine, timpul receptării textului pare a fi continuarea unui trecut în care orice adevăr îşi află originea; trecutul este integrat în prezent, totul devenind în fond un prezent lipsit de istoricitate. Citatul din *Confessiones* foarte abundent (este vorba de texte biblice şi texte greco-latine) are la rândul lui rolul de a acorda cititorului sentimentul unei autorități incontestabile, realizând totodată acea integrare a trecutului culturii în prezentul acțiunii romanului.

Această literatură în literatură, această textualitate pentru prima dată realizată în cultura europeană — scrierea unui roman prin referirea la contextul culturii epocii sale — este ea însăşi o modalitate romanescă ce mai are menirea de a oferi celui ce citeşte sentimentul adevărului. Nu întâmplătoare sunt şi interpelările, apostrofările cititorului, procedee care au menirea de a-l sili pe acesta să se transpună activ în existența textului.

De observat în final că, în *Confessiones*, acest roman intelectual şi eseistic, chiar ludic şi, de ce nu, ironic prin distanțările succesive ale eurilor, există un apel repetat la forța vederii corelat cu un destul de slab interes descriptiv. În fond, chiar şi descrierile sunt abstractizări ale unei naturi ce are datoria de a servi ideea.

Să nu uităm, tot aşa, că însăşi construcția *Mărturisirilor* a fost inspirată de textele apostolilor. Numai că Aurelius Augustinus nu se identifică doar cu Iisus, ci şi cu Ioan, ucenicul aflat pe drumul adevărului care depune o mărturie despre învățătorul său, pentru ca „Mărturisirile" să fie evanghelia (apocrifă?) a lui Aurelius Augustinus despre el însuşi. Dacă hagiografia, ce face carieră în civilizația bizantină, este romanul unei vieți exemplare, din punctul de vedere al istoriei acestei vieți narate „obiectiv", *Confessiones* este probabil singura hagiografie cunoscută a eului, a „sufletului interior".

[172] Paul Zumthor, *Încercare de poetică medievală*, Univers, 1983, pp. 57-58.

DECORUL UNEI IDEI

Ignorat în Europa, după ce trăise un succes răsunător, din cauza intoleranței noii culturi creştine care moşteneşte deocamdată aversiunea, în general, față de artă, a vechiului Israel, şi pe care înfloreşte în special aversiunea creştină față de arta aşa-zis „păgână", romanul se vede nevoit să abandoneze, o dată cu secolul al V-lea, un teritoriu spiritual plin de speranțe (unde se va reîntoarce, pentru o strălucită revanşă!), căutându-şi o altă patrie. Geniul patetic al lui Aurelius Augustinus se dovedise fără urmaşi pe măsură; marele cast sterilizase parcă, în războiul cu plăcerea, şi izvoarele romanului. În devenirea romanului, *Confessiones* s-au dovedit pe „termen scurt", dacă nu o capcană, atunci o promisiune fără acoperire.

Până atunci, până peste multe secole, când va renaşte din spiritul european occidental atât de epic, analitic şi filosofic, ce-şi va regăsi izvoarele şi tradiția greco-latine, romanul are înțelepciunea de a se reîntoarce, ca toți marii izgoniți, la casa părintească. Iar Asia îl primeşte generoasă pe fiul rătăcitor, pe marele transfug, dar nu pentru a-l hrăni cu o hrană mult prea săracă şi nici pentru a-l îmbrăca în haine deja purtate, ci pentru a-l îndemna să-şi construiască o nouă ipostază nemaiîntâlnită, ca şi o nouă măreție.

Dar mai era oare în Asia începutului de mileniu întâi acest lucru posibil oriunde? În nici un caz în India saturată de propria ei visare milenară, care îşi formulase cu multe secole înainte o personală arhitectură epică ce se bucurase de un uriaş succes prin civilizații, şi mai avea încă să fie fecundă; nici în Persia uscată de idei şi lustruită excesiv de sistemele ei filosofice ori în Israelul dogmatic şi antiartistic spulberat deja de marele exod de pe harta culturală a Orientului Apropiat, sau în Egiptul incapabil să se mai regăsească după atâtea umilințe istorice! Era nevoie, pentru acest lucru, de lumi proaspete, originale, entuziaste, pe care romanul, cu geniul lui proteic, şi le găseşte: civilizația bizantină şi civilizația arabă.

Aceasta din urmă se afla în secolul al V-lea încă în germenele expansiunii ei culturale, dar romanul are răbdare. El prinde noi forțe renăscând într-o surprinzătoare arhitectură, nemaigândită şi nemaiimaginată, pe un pământ sterp şi neprimitor (lipsit de o tradiție multimilenară şi de o unitate culturală comparabile cu acelea ale marilor foste imperii din jur) pe un pământ nou pe care istoria îşi joacă una din marile ei cărți împingându-l în primul plan al scenei. Este vorba de Arabia şi de lumea ei atât de imposibil de comparat cu lumile pe care le ştim, pentru că ea nu se aseamănă prin gândire, limbaj, filosofie, mod de viață şi estetică, cu nici una dintre acestea.

Ce ştia atunci, în secolele convulsionate de tranziția spre Evul Mediu, lumea civilizată despre Arabia? Mai nimic, sau, dacă vrem, extrem de puțin. Şi azi, după cincisprezece secole de la acele transformări, europeanul abia dacă a auzit de doctrina dublului adevăr exprimată de Avicenna şi preluată de Averroes

care afirmă că „ceea ce nu stă în picioare filosofic poate fi adevărat teologic”[1], dar s-a entuziasmat constant de *Cartea celor o mie şi una de nopţi*, pe care o consideră eronat un monument al culturii arabe, când ea este de fapt o operă colectivă, folclorică, displăcută de erudiţia şi savanteria arabă. El a mai auzit de Mahomed, de Coran şi Islam, pe care, prin tradiţia creştină a fost învăţat să le disprețuiască, precum şi de cruciadele care au încercat zadarnic să scoată Sfântul Mormânt din mâna necredincioşilor. Ceea ce este destul de puţin.

Dar ce era, în definitiv, Arabia secolelor al IV-lea şi al V-lea ale erei noastre? Un uriaş deşert[2], o gigantică peninsulă de nisip pe care creşteau câteva plante sărace, mărginită la nord-est de Golful Persic şi Eufrat, la sud-est de Oceanul Indian, la sud-vest de Marea Roşie şi la nord-vest de Siria şi Palestina. Acest cerc perfect al recluziunii şi asprimii, al refuzului de a comunica parcă, cu lumile din jur, îşi avea totuşi şi micul său paradis, teritoriile ceva mai fertile dinspre Medina şi Mecca, lângă ţărmul Mării Roşii, în apropierea munţilor sacri Horeb şi Sinai, sau pe coastele Golfului Persic şi ale Oceanului Indian.

În secolul al V-lea în care ne despărţim de cultura greco-latină deocamdată într-o criză letală, spectaculos depăşită spre sfârşitul mileniului întâi de sinteza bizantină, deşerturile Arabiei erau traversate de triburile rătăcitoare ale beduinilor care îşi făceau o datorie din spălarea onoarei prin răzbunările cele mai sângeroase. Trăiau aşa, netulburaţi, în legea lor, în credinţa lor primitivă în pietrele-idoli, cine ştie de când? De fapt, dintotdeauna. Măcelărindu-se între ele, triburile beduine aveau grijă să nu-şi întoarcă faţa spre afară pentru că îşi erau suficiente lor înşile. Lumile din jur nu le interesau decât în măsura în care le puteau oferi o pradă mai bună. Cavalerilor deşertului nu le plăcea să muncească, ci să lupte, să atace, să vâneze. Munca de zi cu zi revenea sclavilor sau femeilor. Din când în când, cavalerii plecau în pustiu pentru a săvârşi fapte de ispravă, se înfruntau în adevărate turniruri sau ţineau sfaturi de poveşti şi istorii prezidate de regele sau prinţii tribului.

Temuţi ca tâlhari ai pustiei şi vămuitori ai caravanelor, ei au fost lăsaţi în pace. Ce imperiu vecin ar fi fost interesat să cucerească un deşert cu rare case din paie şi lut, populat de triburi certărețe, trăind în corturi, mereu în căutarea hranei şi a căror sărăcie, faţă de opulenţa mai ales a Persiei, devenise proverbială?

Există la mijloc, firește, o enigmă ce-şi are probabil sursa într-o anume sfidare orgolioasă a lumii de către spiritul arab, dar şi în configuraţia unei mentalităţi ce şi-a afirmat valorile ei specifice. Pentru că valorile civilizaţiei arabe, scara ei de valori sunt originale şi nemaicunoscute. Ele au dospit în sufletul liber al beduinilor, în inima fortificată de virtuţi austere şi curaj, răbdare, cumpătare, după cum îi caracteriza Gibbon, în dragostea lor de independenţă ce îi îndemna să se comande fiecare pe sine însuşi, din teama de dezonoare, aceea care i-a ferit de spaimele copilăreşti ale durerii, pericolelor şi morţii.

Drumul lor spre o civilizaţie internaţională a fost rapid şi surprinzător. Dar merită el, oare, măcar schiţat în acest context în care nu este vorba decât de personajul „romanului meu” care este chiar romanul? Desigur, pentru că romanul

[1] Seberg, *Le Christianisme* în C. Clemen, *Les religions du monde*, Paris,1930, *op.cit.*, p. 445.
[2] La origine, cuvintele *arab* şi *deşert* erau sinonime. Vezi Grete Tartler, *Înţelepciunea arabă în poezia şi proza sec. V-XIV*. Editura Univers, 1988,p.9

arab ar rămâne altminteri o pură stranietate dacă nu am şti de cine şi din ce s-a plămădit, o splendidă partitură pe care n-ar şti nimeni cum să o cânte sau să o descifreze. Într-un fel, Montesquieu ducându-l pe Zadig la Paris ne-a dat o idee despre ce ar fi fost dacă Montesquieu s-ar fi dus la Bagdad şi s-ar fi mărginit la contemplarea suprafeţelor şi pojghiţei relaţiilor. În alt sens, Europa intelectuală cu toată verva ei arhivistică şi arheologică nu a procedat altminteri: mod de a complexa culturile neeuropene, care, din servilism s-au grăbit să o copieze. În contact cu civilizaţia construită de lumea veche arabă, ne dăm seama cât de puţine ştim despre ea, câte erori şi false prejudecăţi ne tarează spiritul, cât de puţin suntem pregătiţi să o înţelegem tocmai pentru că nu ne seamănă. Dar cu cât un mesaj este mai imprevizibil, ne asigură Shannon[3], cu atât mai mare este cantitatea de informaţie pe care o vehiculează.

Diversitatea culturilor, afirma într-un eseu filosoful indian Daya Krishna, constituie de altfel o dovadă durabilă a varietăţii modurilor în care omul s-a conceput pe sine. „Monoteismul cunoaşterii" europene care ignora tot ce era în afara sa, calificându-l alogic sau prelogic, s-a dovedit o frână şi un element uniformizator în calea cunoaşterii[4]. Occidentul, cândva stăpânitorul planetei, constrâns să renunţe la imperiile coloniale şi-a menţinut imperialismul intelectual, epavă sau relicvă pios conservată a vechii suzeranităţi — scria Georges Gusdorf[5]. În fond, umanismul pluralităţii şi convergenţei, la care subscriu, constituie la rândul său cealaltă faţetă a culturii europene care începe cu Montaigne. Civilizaţia modernă nu înseamnă decât un mozaic de culturi în care fiecare vine cu zestrea ei, şi unde civilizaţia occidentală constituie doar una dintre ele, şi căreia nimic nu-i poate da dreptul de a se substitui celorlalte culturi planetare.

Disprețul crescut încet dar sigur în sufletul europeanului pentru lumea arabă are mai multe rădăcini istorice. Prima şi cea mai adâncă este disensiunea religioasă, aceea dintre creştinism şi islamism. A doua vine din neştiinţă, dintr-o nepotrivire lingvistică; limba arabă îl pune în încurcătură pe european prin structura ei. Iar a treia provine din spaima grozavă a Europei creştine care a trebuit să dea, în inima ei, în centrul Franţei, chiar între Tours şi Poitiers, bătălia hotărâtoare cu Islamul în expansiune. Conflict încă deschis după peste paisprezece secole.

Să ne amintim că Charles-Martel îi înfrânge pe arabi în 732, într-o bătălie în care, scria Charles Mills în *Histoire du Mahométisme* (Paris, 1825), se băteau de fapt naţiunile Asiei, Africii şi Europei şi unde după şapte zile de încleştare, forţa germanilor salvează Europa de a vorbi araba şi de a crede în Mahomed.

În 759 Pepin-cel-Scurt îi alungă pe musulmani din Languedoc şi Provence

[3] Claude Elwood Shannon, *Collected Papers*, IEEE Press 1993. Considerat părintele comunicării în epoca electronică, Shannon a observat similarităţi între algebra booleană şi telefonie, formulând teoria celei mai eficiente transmiteri a informaţiei.Teoria matematică a comunicării a fost bazată pe conceptul de entropie, echivalent cu o insuficienţă în conţinutul informaţiei (grade de incertitudine) aflată într-un mesaj.

[4] „Comparative Philosophy: What it is and What it Ought to Be" by Daya Krishna în *Interpreting Across Boundaries. New Essays in Comparative Phylosophy*, Edited by Gerald James Larson and Eliot Deutsch, Princeton University Press, 1988.

[5] Vezi Georges Gusdorf, *Signification Humaine de la Liberté*, Payot, 1962. „L'impérialisme occidental se donne un peu hâtivement partie gagnée lorsqu'il accorde valeur universelle à ses idées particulières." P. 11 ş.u.

zădărnicind planurile imperiului islamic de a cuceri Europa. Împărații bizantini au cheltuit, la rândul lor, secole de-a rândul, forța și bogăția imperiului pentru a ține piept acestei expansiuni. Cu toate acestea Ialamul a cucerit Siria (Damascul), Persia, Ierusalimul, Egiptul, Palestina, Irakul (Bagdadul), Africa de Nord — importante posesiuni ale imperiului roman unde trăia „o mare de creştinătate", pentru că numai în secolul al V-lea al lui Aurelius Augustinus în Nordul Africii numit de arabi Maghreb existau înainte de venirea musulmanilor 316 episcopii! — Armenia, Mesopotamia până la Marea Caspică, Spania, au obligat-o pe Irina, împărăteasa Bizanțului, să le plătească tribut, au ajuns sub zidurile Romei salvate de Papa Leon al IV-lea, prin sudul Siciliei, pe care o păstrează, transformând Mediterana într-o mare arabă.

Începând cu secolul al VIII-lea comerțul european, bizantin, venețian este nevoit să se desfăşoare în coordonate maritime arabe. Piraţii sarazini, scria Pirenne, îi hărțuiau fără încetare pe occidentali, pe țărmul Mediteranei şi chiar în Alpi, unde bande înarmate atacau convoaiele de credincioşi ce treceau prin Italia. Comerțul dispare în Occident pentru multe secole din cauza lor, din pricina rupturii economiei medievale cu economia mediteraneană[6].

Expansiunea sălbatică, sângeroasă, începută sub Mohamed (care moare în 632) dar dezlănțuită în 634 sub primul calif al Medinei va îngloba în anul 750 Asia Centrală iar în secolul al X-lea, India. Ideea mare a acestei expansiuni fulgerătoare este răspândirea „credinței adevărate" cu orice preț, distrugerea „păgânilor" sau a „necredincioşilor" numiți şi „infideli", întinderea pe toată fața pământului a cuvântului lui Mahomed şi a revelației coranice. „Războiul sfânt" împotriva „necredincioşilor" numit *jihad* a fost considerat o lege fundamentală a Coranului.

Mari teritorii ale imperiului bizantin (Egiptul, Siria etc.) cad în fața expansiunii islamice şi pentru că ortodoxia şi creştinismul deveniseră simboluri ale dictaturii imperiale, ale fiscalității impuse de Constantinopol. Marile mase din Orient se rup de imperiul bizantin şi de Biserica Ortodoxă pe care o confundă cu acesta, având năzuința autonomiei naționale şi realizarea bisericilor sectare (nestoriană şi monofizită), pe care islamul cuceritor le acceptă la începuturi. Ceea ce va urma însă, va fi de o sălbăticie apocaliptică tradusă prin masacre, convertiri în masă forțate, pierderea oricăror drepturi, sclavie[7]. Islamul va impune o „nouă

[6] Conf. Henri Pirenne, *Histoire du Moyen Age* , Paris, 1933.

[7] "Jihad Conquests and the Imposition of *Dhimmitude"* by Andrew G. Bostom, p 33 ş.u. În *The Legacy of Jihad: Islamic Holy War and the Fate of Non Muslims,* Prometheus Books, 2005 Editor Andrew G. Bostom. "Islamic theology, therefore tells the true believer that his highest duty is to make "exertion (jihad) in the path of God," by waging war against infidel lands (darul-harb) till they become part of the realm of Islam (dar-ul-Islam) and their populations are converted into true believers. After conquest the entire infidel population becomes theoretically reduced to the status of slaves of the conquering army. The men taken with arms are to be slain or sold into slavery and their wives and children reduced to servitude. As for the non-combatants among the vanquished, if they are not massacred outright,—as the canon lawyer Shaf'i declares to be the Qur'anic injunction,—it is only to give them a respite till they are so wisely guided as to accept the true faith. The conversion of the entire population to Islam and the extinction of every form of dissent is the ideal of the Muslim State. If any infidel is suffered to exist in the community, it is as a necessary evil, and for a transitional period only. Political and social disabilities must be imposed on him, and bribes offered to him from the public funds, to hasten the day of his spiritual enlightenment and the addition of his name to the roll of true believers. A non-Muslim therefore cannot be a citizen of the State; he is a member of a depressed class; his status is a modified form of slavery. He lives under a contract (zimma, or

ordine" în lumea cucerită.

Imperiul islamic[8] creat rivalizează în cele din urmă cu cel al lui Alexandru cel Mare şi imperiul roman. Cultura arabă devine una din cele mai importante ale lumii cunoscute între secolele al VIII-lea şi al XII-lea, araba fiind o limbă internaţională a culturii şi ştiinţei. Arabii sunt acum adevăraţii concurenţi ai hegemoniei bizantine şi nu Occidentul, care până în secolul al XI-lea nu contează politic, economic şi spiritual. Timorat de prestigiul arab, Evul Mediu european şi-a trimis, neavând încotro, învăţăceii în universităţile arabe din Spania pentru a se adăpa la cultura cea mai înaintată a timpului.

Din păcate, după cum observa Runcimann, „Occidentul considera pe bizantin cu dispreţ şi nu vedea în el decât un schismatic viclean. El prefera să primească operele Greciei clasice, ale lui Aristotel sau Galien de la sarazini mai degrabă decât din mâini greceşti, în Evul Mediu. Chiar după cucerirea de la 1204 (a Constantinopolului de către cruciaţi — *n.n.*) stăpânii latini au învăţat puţin de la supuşii lor mai civilizaţi. Ei reuşiseră (în Constantinopol — *n.n.*) spre a prăda şi a distruge, nu spre a se instrui. Singur Frederic al II-lea, care suportă cu greu acest dispreţ, ce invadase într-un mod general Europa occidentală, împrumută graţie prieteniei sale cu curtea de la Niceia, câteva din concepţiile şi metodele administraţiei imperiale"[9].

Este explicabil deci de ce Gerbert d'Aurillac — spre 980 (viitorul Papă Silvestru II în 999) — studiază trei ani în Spania unde ia contact cu ştiinţa arabă (ceea ce i-a atras în epocă faima unei erudiţii extraordinare) iar Adelhard de Bath, un englez instruit în Florenţa, după ce călătoreşte în Italia, Sicilia, Asia Mică, Grecia, Egipt, Arabia, oferă mai multe versiuni de opere ştiinţifice din arabă în

---

"dhimma") with the State: for the life and property grudgingly spared to him by the commander of the faithful he must undergo political and social disabilities, and pay a commutation money. In short, his continued existence in the State after the conquest of his country by the Muslims is conditional upon his person and property made subservient to the cause of Islam." „Whether one subscribes to the theory of "lightning *jihad* conquests," or a more gradual process facilitated by continuous Arab Muslim migration and *razzias* under the banner of Islam, the result was a weakening and then a disintegration of both the Persian (and much of) the Byzantine empires and the Islamization of the Near East. Ibn Hudayl, a fourteenth-century Granadan author of an important treatise on jihad, outlined (and endorsed) those methods that in fact facilitated the jihad conquests of Byzantine and Persian territories, and, subsequently, the Iberian Peninsula and other parts of Christian Europe: *It is permissible to set fire to the lands of the enemy, his stores of grain, his beasts of burden—if it is not possible for the Muslims to take possession of them—as well as to cut down his trees, to raze his cities, in a word, to do everything that might ruin and discourage him, provided that the imam (i.e., the religious "guide" of the community of believers) deems these measures appropriate, suited to hastening the Islamization of that enemy or to weakening him. Indeed, all this contributes to a military triumph over him or to forcing him to capitulate*."

[8] Bassam Tibi defineşte islamul în "War and Peace in Islam." în *The Ethics of War and Peace: Religious and Secular Perspectives,* ed. Terry Nardi, Princeton University Press, 1996, pp. 128-45; vezi deasemena capitolul cu acelaşi nume din *op. cit*. *The Legacy of Jihad: Islamic Holy War and the Fate of Non Muslims*: „Islam is a system of moral obligations derived from divine revelation and based on the belief that human knowledge can never be adequate. It follows that believers must act on the basis of Allah's knowledge, which is the exclusive source of truth for Muslims. Ethics in Islam, though concerned with man's actions, always relates these actions to the word of God as revealed to the Prophet, Muhammad, and as collected in the Qur'an. This understanding of ethics is shared by all Muslims, Sunni or Shi'i, Arab or non-Arab."

[9] Steven Runcimann, *La civilisation byzantine*, Paris, 1934, p. 317.

latină, celebră fiind în acest sens traducerea *Elementelor* lui Euclid, în timp ce G*é*rard de Cremona (m. 1187) traduce la Toledo *Fizica* lui Aristotel după un text arab, ca şi alte texte greceşti şi latine[10].

De reținut că musulmanii secolelor al IX-lea şi al X-lea ştiau mai mult despre Grecia antică decât italienii secolului al XIV-lea. „În secolul al X-lea încă, scria Christopher Dawson — sub califii din Cordoba, Spania meridională era regiunea cea mai bogată şi mai populată din Europa Occidentală. Cu palatele lor, cu universitățile şi băile publice, cetățile sale se asemănau mai mult cu oraşele Imperiului Roman decât cu mizerabilele colibe de lemn ce, în Franța şi Germania, se ridicau la adăpostul vreunei abații sau fortărețe feudale. Cordoba era cel mai mare oraş din Europa după Constantinopol". „Cultura Occidentului a înflorit în umbra civilizației mai evoluate a islamului" şi „numai în secolul al XV-lea, cu Renaşterea şi marea expansiune maritimă a Statelor europene, Occidentul creştin avea să reuşească să-şi asigure această întâietate a civilizației pe care o considerăm astăzi ca un fel de lege a naturii...[11]"

La rândul ei, Renaşterea incriminează excepționala capacitate ficțională a arabilor. În 1695, un doctor în litere al Universității din Oxford, într-o epistolă adresată unui prieten, scria că „arabii i-au depăşit pe evrei în privința metaforelor, comparațiilor, ficțiunilor, dovadă Coranul şi numeroasele lor trupe de poeți care mai târziu au *infectat* (s.n.) Spania şi Provența cu poveştile lor despre cavaleri rătăcitori, uriaşi, balauri, palate fermecate şi toată literatura cavalerească"...[12]

Iritarea Europei creştine s-a produs poate definitiv în clipa în care a înțeles că această cultură arabă păgână i-a restituit pe marii gânditori greci şi latini aruncați în uitare prin edictele sau autodafeurile bisericii creştine timpurii de care Evul Mediu târziu şi Renaşterea nu mai voiau să-şi amintească. Cu toate acestea în secolul al XVI-lea, pentru a doua oară în istorie, fanaticii creştini au ars fără să fi învățat nimic din această tragică lecție, manuscrisele străvechilor civilizații din Yucatan şi Mexic. Don Juan de Zumarraga, de pildă, cel dintâi arhiepiscop de Mexic, a ars tot ce a găsit, făcându-şi din acest gest un titlu de glorie. Dar cărțile antichității, arzând pe rug în secolele al III-lea, al IV-lea şi al V-lea din cauza intoleranței bisericii creştine, au fost o realitate foarte concretă şi tragică pentru însăşi transmisiunea culturii europene. Se pare că acest mod de ştergere a memoriei voieşte a-l realiza cam fiecare nouă civilizație dintr-un sigur complex cultural; arabii cucerind Alexandria dau şi ei ordin ca manuscrisele Bibliotecii să fie arse în băile publice care, scriu cronicarii, n-au avut nevoie de alt combustibil timp de şase luni. Se povesteşte că în anul 640, când Alexandria este cucerită de arabi iar creştinii sunt prigoniți, părintele Ioan a încercat să salveze biblioteca Ptolomeilor.

Generalul Amru, fermecat de spiritualitatea părintelui Ioan, înclină să-l ajute şi îi cere în acest sens califului de la Medina confirmarea, scriindu-i că această bibliotecă merită salvată. Răspunsul lui Omar, rămas celebru, a fost următorul: „Dacă acele cărți de care îmi vorbeşti nu conțin decât tot ceea ce găsim în cartea lui Dumnezeu — este vorba de Coran, n.n. — ele sunt inutile; arde-le;

[10] Ètienne Gilson, *La Philosophie au moyen age,* vol. I, Payot, Paris, 1922.
[11] Christopher Dawson, *Les origines de l'Europe et de la civilisation europeene*, Paris, 1934, p. 176.
[12]Paul Hazard, *Criza conştiinței europene*, Univers, 1973, p. 180.

dacă nu sunt de acord cu ea, sunt periculoase; arde-le". Iar mândra Europă, prinzând puteri şi recucerindu-şi rolul de prim rang în piesa istoriei, a procedat cu civilizaţia arabă aşa cum a învăţat-o cândva Grecia gânditoare să facă cu toţi aceia de la care s-a hrănit şi care ar fi putut cumva să-i umbrească prestigiul: să şteargă cu abilitate urmele şi să astupe cu grijă izvoarele. Dar cum nici o crimă, oricât de perfectă, nu rămâne nedescoperită, Occidentul se vede azi constrâns să-şi enumere printre cei ce l-au pregătit, printre strămoşii săi legitimi, şi Orientul musulman sau islamic.

Un orient musulman iniţiat în civilizaţie şi cultură de Siria bizantină, de unde împrumută formele statale, continuând politica bizantină, receptând şcoala Bizanţului care a jucat un rol enorm în elaborarea civilizaţiei islamice. Ca unul din multele fapte menţionez, citându-l pe Dawson, că „nu numai creştinii care trăiau în Asiria, ca autorul *Trofeelor* din Damasc, la sfârşitul secolului al VII-lea, se considerau adesea ca supuşi ai împăratului (bizantin), dar califii omeiazi din Damasc s-au văzut obligaţi să întrebuinţeze arhitecţi şi literaţi greci şi chiar oameni de stat atât de hotărât creştini ca Ioan Damaschinul. Nu numai că primele construcţii musulmane, moscheia omeiazilor de la Damasc sau palatul din O'alat erau bizantine prin plan şi pe cât permitea religia, decoraţie, dar socotelile oficiale ale califatului au fost ţinute în greceşte până la începutul secolului al VII-lea". S-ar mai putea invoca apoi prestigiul romanului hagiografic inventat de cultura bizantină ce dă naştere unor fenomene de imitaţie în literatura arabă. „Cartea penitenţilor" — *Kitab at-Tauwabun* — scrisă de Ibn Qudãma Al-Maqdisi, în secolul al XII-lea (VI al hegirei) este o culegere de vieţi ascetice. Accentul pe ideea că aceste fiinţe care au păcătuit toate, într-un mod sau altul, au revenit la Dumnezeu după ce-l abandonseră prin păcat, apropie tulburător această literatură de romanul hagiografic bizantin şi de ideea centrală de îndumnezeire a misticei ortodoxe. Ca şi stilul ce se vrea accesibil, cât mai aproape de limba vorbită.

Limbaj şi poezie

Ce anume a provocat naşterea unei asemenea culturi puternice şi profunde cum este cultura arabă? Două sunt probabil cauzele: dragostea şi înclinaţia nativă spre arta cuvântului, favorizate de unele realităţi lingvistice şi psihologice, precum şi islamul, care înseamnă „credinţa adevărată" relevată şi impusă de geniul legislator, profetic şi literar al lui Mohamed.

Răzbunătorii beduini, cavalerii deşertului, a căror cruzime este greu de redat prin cuvinte, aveau o înclinaţie specială şi o dragoste vecină cu veneraţia pentru poezie şi speculaţia de idei. Acest *ceva*, pe care noi îl numim *poezie*, ei îl descoperiseră singuri, fără să aibă habar că mai există, îl cizelaseră în drumurile lungi prin deşert, în legănarea cămilei, care le-a oferit aşadar ritmul, şi îl declamau înainte sau după „raziile" sângeroase pentru a-şi preamări lupta, tribul şi iubita, ori în întrecerile de poezie, la care participa în zilele sacre toată suflarea deşertului.

Izolaţi în spatele dunelor incendiate de soare, în acel peisaj monoton al zilei, incomparabil mai bogat noaptea prin grija cerului înstelat, ei au învăţat în vraja cuvintelor împletite savant puţinele obiecte ale lumii în care li se dăduse să trăiască: câteva plante, un izvor, o oază cu palmieri, preţioasa cămilă, calul, cortul,

pietrele înnegrite ale unui foc lângă care a poposit cândva tribul iubitei şi stelele cerului. Bagajele, puține, trebuiau să le înlesnească rătăcirea prin deşert în căutarea mijloacelor de existență sau pentru că urmăreau ori erau urmăriți de triburile adverse. Şi doarece nu aveau cum să-şi adune bunuri materiale, să-şi făurească palate sau ziduri de apărare, şi pentru că nu aurul le îngreuna burdufurile de călătorie, ci apa atât de prețioasă şi de necesară vieții, cavalerii inflexibili şi irascibili, în stare să lupte zeci de ani pentru răzbunarea celei mai mărunte jigniri, ucigând sute de oameni nevinovați pentru a plăti o vorbă în doi peri, şi-au concentrat întreaga bogăție de care dispuneau, în minte, o minte de o uimitoare subtilitate ce disprețuia, paradoxal, scrisul; iar zestrea incomparabilă le-a fost limbajul cu spuma lui zeiască: zicerea frumoasă şi filosofia. Rafinarea impresiilor într-un limbaj mustind de nuanțe şi aluzii modulate într-o infinită policromie, decantarea ideii în prețioase şi îndelungate meditații lirice, lenta sublimare a vieții în concentratul ultim care este esența poeziei — iată idealul inițial al lumii beduine. Cavalerul adevărat nu-şi putea întregi faima decât dacă era şi poet.

În timp ce lumile din jur şi-au consacrat geniul prin piramide, sisteme de gândire şi temple ce umilesc chiar şi ideea de frumos, arabii şi-au înălțat un edificiu lingvistic fără seamăn şi şi-au construit o limbă logodită parcă cu poezia, suplă, aproape intraductibilă, capabilă să exprime cele mai abstracte speculații. Această limbă nu era decât expresia unui anume mod de exprimare şi gândire logică, la fel de specific, de original ca şi acelea ale chinezilor, hinduşilor, evreilor sau greco-latinilor.

Din această pricină, cele mai vechi atestări ale poeziei arabe merg mult dincolo de secolul al V-lea, fiind probabil la fel de vechi ca beduinii. Până la apariția Islamului (începutul secolului VII) literatura arabă era esențial orală. *Coranul* a fost primul său monument literar scris în care s-a exprimat, printr-o coincidență cu urmări importante, noua religie revelată. Araba, instrumentul revelației înregistrate de Coran[13], a devenit astfel o limbă sacră, iar Coranul, un model literar considerat desăvârşit, pe care marii scriitori ai acestei lumi se vor vedea nevoiți fie să-l urmeze, fie să-l conteste, plătind însă nu de puține ori cu capul pentru aceasta. Propagarea Coranului în lumea islamică în limba originală, a determinat supremația absolută a textului arab, ceea ce a acordat o unitate remarcabilă întregii lumi islamice[14].

Epoca de dinainte de Islam, numită Gahiliyya („epoca ignoranței" în care nu se revelase credința adevărată, coranică, epoca păgână), stă sub semnul poeziei beduine. Este o epocă pur arabă, pentru limbă şi poezie, guvernată de ***qasida*** şi ***mu'allaqat***, unde pot fi descoperite şi rădăcinile eposului arab. Deşi de dimensiuni reduse, ele conțin descrieri, lupte, înfruntări cavalereşti, stări de dragoste, relatarea unor dialoguri etc. Codificată ritmic şi metric, lapidară, această poezie acorda o importanță copleşitoare formei: mu'allaqatele se scriau, de pildă, într-o unică rimă. „Poezia — nota Abu Hilal al-Askari la 105 — este registrul (divan) arabilor, magazinul lor de înțelepciune, locul în care se arată îndemânarea şi obiceiurile lor şi receptacolul ştiinței". Dar şi un mod de cercetare filologică, gramaticală,

[13] Georges Marçais*, L'art musulman*, Quadrige/PUF, 1991, p.5 ş. u.
[14] Ernst Kühnel, *Islamic Art and Architecture*. Translated by Katherine Watson, Cornell Universiy Press, 1966, p.23 ş.u.

lexicografică. Personalităţile acestei poezii se numeau Imru'Al-Qays, Tarafa, Zuhayr, Antar, Madjnun sau Djamil; geniali, ei s-au remarcat prin bogăţie verbală, cuvinte stranii, ritm puternic, sonorităţi grave, o muzicalitate sprijinită pe aceea a limbii, virtuozitate tehnică, eleganţa jocului verbal, arabescurile de sens inaccesibile celor ce nu cunoasc araba.[15]

Această poezie a fost definită de exegeţi ca „un dans al spiritului prin intermediul cuvintelor"; poetica ei era egală cu a sugera diferit aceleaşi lucruri pentru că nu noutatea ideii conta, ci frumuseţea expresiei, magia cuvântului, eleganţa, concizia, comparaţia, acumulările imagistice care taie europeanului răsuflarea. Hieratizarea timpurie a regulilor acestei poezii nu s-a arătat decât un proces propriu, în general, literaturii arabe: ea a vădit marea înclinaţie de a îngheţa repede toate tiparele şi de a stimula în final imitaţia.

A doua epocă a acestei literaturi este, după Carlo-Alfonso Nallino[16] aceea a perioadei arabe musulmane de la întemeierea Islamului, până la dispariţia dinastiei omeiade (750). Noua eră islamică şi-a fixat, ca dată, ziua de vineri 16 iulie a anului 622, când Mahomed (Muhammad) fuge (hegira), din cauza duşmanilor din Mecca, la Medina, de unde începe expansiunea triumfală a noii credinţe.

Charles Pellat[17] integrează tot primei epoci această secvenţă de o sută şi ceva de ani, ce pare a trăi sub complexul Coranului. Beduinii scriu însă mai departe poezie, refuzându-l pe Mahomed; în orgoliul lor, scrie Nallino, ei n-au prea suportat noutatea islamică şi chiar au blamat-o, afişând idealul vechi cavaleresc într-o poezie vie şi independentă. Noutatea ar reprezenta-o arta oratorică înfloritoare.

Nu trebuie să uităm că Profetul însuşi a fost un mare orator, ca şi primii Califi. Califatele, având iniţial capitala la Damasc, în Siria cucerită (capitala se mută de la Medina, unde au domnit primii patru califi) trăiesc în această perioadă, suportă, mai bine spus, influenţa popoarelor din jur.

Începe circulaţia povestirii din surse nearabe (creştine, ebraice, persane), favorizate de comercianţi. Dar scopul povestirilor orale era plăcerea conţinutului şi nu eleganţa formei. Mahomed nu văzuse însă cu ochi buni pătrunderea povestitorilor din teritoriile străine, în mediile populare arabe. Începutul prozei înregistrează chiar în cultura arabă un moment sângeros: pe motivul de mai sus, Mahomed l-a executat pe An-Nadr Ibn Harith ibn Kahada!

De reţinut, pentru secolele I şi II ale *hegirei*, tot ca o noutate, explozia poeziei de dragoste (disprețuită anterior de beduini), sub influenţe greceşti şi persane. În acest timp se moare din dragoste sau se înnebuneşte din dragoste pentru frumoasele văzute în locurile de pelerinaj, la Mecca şi Medina se deschid cluburi literare la care participă şi poetesele. Abu Dahbal al Jumahi îşi cântă dragostea pentru Amra; Abi Rabia pentru Zaynab, Lubaba, Fatima, Kulthum, Asma; An-Numayri scrie despre Zaynam; ibn Masud o adoră pe Hundhayl; ibn Dharid pe Lubna; Djamil o premăreşte pe Buthayna; Madjun (nebunul) pe Layla;

[15] Gaston Wiet, *Introduction a la littérature arabe*, Paris, 1966.
[16]Carlo-Alfonso Nallino*, La littérature arabe des origines a l'epoque de la dynastie umayyade*, Paris, 1950.
[17]Charles Pellat, *Langue et littérature arabes*, Paris, 1952

Antar pe Abla etc.

Ca o importantă trăsătură a acestei lumi merită remarcată pasiunea califilor, a celor puternici pentru ştiinţe şi poezie (uneori ei sunt şi poeţi adevăraţi) ceea ce va provoca importante acte de protectorat şi mecenat ştiinţific şi literar. Despre fondatorul dinastiei omeiade se spune că a avut un tată priceput în poezie, o mamă poetesă şi un fiu poet! Poezia, observa Nallino, era nativă la arabi ca şi la marea majoritate a arabilor pur sânge, un fel de ziar oral prin care poeţii erau atraşi şi răsplătiţi în jocul politic. De aceea, în proporţie de aproape sută la sută, poeţii mor ucişi în conflictele dintre sectele religioase şi partidele musulmane, ce degenerează în scandaluri teologice şi războaie civile. Scriitorii sunt eroi, cavaleri, funcţionari, comercianţi, prinţi de sânge, viziri, educatori regali. Ei mor otrăviţi, tăiaţi în bucăţi, arşi bucată cu bucată, spânzuraţi, măcelăriţi pe câmpul de luptă, exilaţi. Fiinţe puternic sociale, politicieni chiar, ei nu pot fi altfel deoarece religia în lumea lor e inseparabilă de literatură şi politică.

În anul 750 omeiazii — ramura considerată de unii fără drept la tronul lui Mohamed — pierd puterea. Urmează dinastia Abbasidă (ramura ginerelui lui Mahomed, Ali) care întoarce spatele Bizanţului, Asiei Mici, Mediteranei, mutând capitala spre Persia la Bagdad, pe malul Eufratului, spre centrul şi inima Asiei. Influenţele culturale nu vor mai fi de aici înainte acelea ale lumii mediteraneene, ci ale Persiei şi Indiei. Până la 1058 când această dinastie începe să decadă, se fundamentează elementele unui umanism arab din simbioza cu cultura iraniană, grecească şi indiană. Fixarea arabei clasice, proza în expansiune se realizează sub influenţa puternică a Persiei pentru ca în filosofie să guverneze influenţa lui Aristotel.

Iranul sasanid îşi pune definitiv pecetea asupra imperiului califilor din Bagdad. De altfel, elementul iranian joacă un rol esenţial în apariţia romanului arab, în circulaţia acestuia şi elaborarea unor arhitecturi epice originale. Despre marea proză arabă s-a spus chiar că s-a născut într-un moment de invazie a iranianismului, când geniul persan se impune în cultura arabă. Şi nu trebuie să ne mire afirmaţia unui exeget arab — este vorba de J.M. Abd-El-Jalil — care spune că proza a fost, în cultura arabă, „o creaţie a geniilor nearabe”[18]. Mod de a acoperi un paradox, pentru că dintr-un ciudat extaz trăit înaintea literaturii occidentale, criticii arabi moderni (ca şi critici europeni) cred că proza e numai aceea scrisă în formulele europene, ignorând într-un sens marea formulă originală care vine din propria lor tradiţie literară: proza ritmată şi rimată, contemporană cu poezia beduinilor.

Exegeţii europeni au avut apoi şi ei o partea lor vină, pentru că în loc să remarce originalitatea unei proze unice în felul ei, s-au grăbit să o discrediteze pentru că nu seamănă cu a lor. Scriind de exemplu despre Al-Ğahiz (secolul al IX-lea), secretarul califului Al-Mamun, Marçais deplângea „absenţa totală a compoziţiei”, reproşându-i „digresiunea” şi „dezordinea spirituală”. Dar scriitorii arabi nu s-au prea lăsat tentaţi niciodată de literatura de imaginaţie greco-latină şi nici n-au apreciat operele epice, lirice, dramatice bizantine având o compoziţie deductivă. Din această pricină, ei nici nu au tradus pentru uzul curent sau pentru bibliotecile califilor prea mult din literatura greacă, latină, persană, indiană, fiind

[18] J.M. Abd-El-Jalil, *Histoire de la littérature arabe*, Paris, 1960.

foarte interesaţi în schimb să transpună operele filosofice ale antichităţii greco-latine şi persane şi contribuţiile filosofice ale culturii bizantine legate de filosofia antică.

Ca şi în cazul Greciei cucerite de Roma, substratul iranian şi elenistic îşi iau revanşa. Cuceriţii îşi educă învingătorii. Iranomania a făcut şi ea parte din acest conflict în urma căruia popoarele învinse transmit civilizaţiei arabe valorile civilizaţiei antice. Fenomenul demonstrează vitalitatea substratului creator în toate civilizaţiile. Aşa s-a întâmplat cu substratul vechi asiatic şi african în Asia elenistică, cu substratul celtic în Europa occidentală sau cu substratul grec în Imperiul Roman de Răsărit care pur şi simplu scoate din scenă, de la un moment dat pentru multe secole, limba şi cultura latină.

Între 1058 şi 1258 abbasizii decad irevocabil. În 1258 invazia mongolilor aduce sfârşitul hegemoniei arabe dar şi sfârşitul tragic al uriaşei biblioteci a califilor, arsă de invadatori. Mare parte din această bibliotecă fusese citită şi rezumată de bizantinul Photius în secolul al IX-lea. Photius, care în 858 ajunge patriarh sub Vasile I, fusese trimis ca ambasador la Bagdad. El scotoceşte biblioteca imperială şi îi trimite fratelui său Tarasius de la Constantinopol, rezumatele manuscriselor citite. Ulterior publicate sub numele de *Biblioteca*, cele 280 de notiţe înregistrează cărţi ce merg de la Herodot la patriarhul Nicefor.

Numeroase texte dispărute pentru totdeauna ni s-au păstrat graţie semnalării şi rezumatului critic al învăţatului bizantin. Invazia mongolilor mai are ca urmare recrudescenţa dogmatismului religios ce înfloreşte sub forma unor „torturante şcoli" numite *madrasa*. Se presupune că dacă nu ar fi năvălit mongolii şi că dacă elita arabă ar fi despărţit energic filosofia de religie şi ştiinţa de dogmă, laicizându-le, atunci civilizaţia tehnologică modernă s-ar fi născut mai devreme cu cel puţin şase secole. Alinierea gândirii musulmane prin şcolile teologice, prin care dogmatismul şi semidoctismul islamic susţinute de Ashari şi Ghazali îşi iau revanşa, a avut rezultate dezastruoase. Ernest Gellner[19] a observat că islamul modern este şi azi puternic legat de religie, într-un mod unic, fără legătură cu ce se întâmplă în alte culturi contemporane. Alţi comentatori ai fenomenului cum ar fi Sami Zubaida[20], consideră dimpotrivă că religia islamică s-a retras în faţa ştiinţei, că secularizarea este un fenomen la fel de puternic în lumea islamică ca în cea creştină şi că fundamentalismul Islamic contemporan este o reacţie la procesul secularizarii.

La 1101 şi 1150 la Bagdad sunt arse cărţile enciclopedistului Biruni şi ale lui Ibn Sina (Avicenna — prin care metafizica europeană l-a cunoscut până în secolul al XIII-lea inclusiv pe Aristotel), autorul lucrării *Canonul medicinei*, al romanului filosofic *Vieţuitorul, fiul veghetorului* — ambii consideraţi vârfurile internaţionale ale secolului al XI-lea. Au mai fost arse cărţile lui Abul-Ala Maari (autorul *Mesajului iertării*, după unii, una din sursele de inspiraţie orientală ale *Divinei Comedii*), cel care a fost apropiat de raţionaliştii occidentali, fiind profund marcat de absurditatea existenţei şi tragedia destinului. Ghazali (mort 1111), autorul unei opere de introspecţie comparată cu *Confessiones* a lui Augustinus, a afirmat şi a susţinut conştiinţa personalităţii. Gaston Wiet sugerează că Pascal l-ar

[19] Ernest Gellner, *Postmodernism, Reason and Religion*, Routledge, 1992
[20] Sami Zubaida, *Law and Power in the Islamic World*, I.B.Tauris, 2003

fi cunoscut, ca şi lumea medievală occidentală, printr-un intermediar; este vorba de *Pugio Fidei* de Raymondo Martin. „Fără Ash'ari şi fără Ghazali, afirmase Sachau, arabii ar fi fost o naţiune de Galilei, Kepleri şi Newtoni”![21]

Reperele ce au decis profilul romanescului arab

Primul reper important este al limbii, o limbă semitică extrem de bogată în sinonime. Pentru a desemna de pildă un obiect sau o stare există în acest sistem lingvistic o sumedenie de posibilităţi lexicale. Această diversitate a vocabularului a presupus o limbă foarte bogată în substantive ce au înlesnit poetului, prozatorului, eseistului repetarea unei aceleiaşi idei în cuvinte diferite, punerea accentului pe stil, etalarea bogăţiei şi sonorităţilor vocabularului. Limbă sintetică, aglutinantă, araba se bazează pe particule (prefixe, infixe, sufixe, adăugate la radical). Jocurile vocalice, alternanţele sunt pârghiile de manevră ale gramaticii ei. Structura lingvistică oferă uşor poetului, scriitorului formule prozodice pentru că se bazează pe o combinaţie de scurtimi şi lungimi ce înlesnesc apariţia ritmului.

Pe de altă parte, morfologia, folosind procedee aplicabile la toate rădăcinile, multiplică cuvintele de acelaşi tip, facilitând asonanţa şi rima[22]. De aceea proza rimată şi ritmată se pare că e ori mai veche, ori cel puţin contemporană cu poezia! Această proză rimată şi ritmată, oficializată de Coran, va invada în secolul al X-lea orice text scris, de la epistole şi istorie, până la tratatele de geografie. Sfidând expresia exactă, constrângând scriitorul să se rezume la stil, sacrificând fondul pentru formă, ea a transformat totuşi ceea ce s-a arătat negativ pentru proza europeană, în tot atâtea calităţi. Decurgând din limba aglutinantă, punând accentul pe stil, poetica arabă va fi o poetică restrictivă: de la poezie, la eseu şi proză — lucru provocat de logica specifică a discontinuului.

Mai mult, gândirea religioasă islamică orientată spre un monoteism transcendent, a considerat timpul ca revelând ordinea lui Dumnezeu, „that fiat which releases the acts we perform as responsible beings.”[23] Timpul a fost de aceea perceput nu continuu, ci ca o constelaţie de galaxii de momente, unde nu există un spaţiu ci puncte în spaţiu. Pentru omul islamic există numai momentul (*the instant*) al revelării voinţei divine. Percepţia discontinuă a timpului a determinat o dată în plus narativul discontinuu, arhitectura epică a discontinuităţii.

---

[21] Edward Sachau, *Alberuni's India* : a record of the cultural history of South Asia about A.D. 1030 / abridged and annotated by Ahmad Hasan Dani. University of Islamabad Press, 1973. *Pakistan studies on Central Asian civilisations ;* series no. 2. Based on the English translation of al-Biruni's Tarikh al-Hind by Eduard Sachau, entitled *Alberuni's India*.

[22] Charles Pellat, *Langue et littérature arabes*, Paris, 1952, *op. cit.,*p. 15.

[23] Louis Massignon, „Time in Islamic Thought”. În *Bollingen Series XXX. Papers from the Eranos Yearbooks*, vol. 3, 1957, pp. 108-114. „Thus the first Musulman thought knows nothing of continuous duration, and considers only atoms of time, *instants*” ... Arabic grammar does not conceive of verbal times (tenses) as states; in principle it knows only verbal aspects, the finished (perfect – *mādī*) and the unfinished (imperfect – *mudāri*) which mark, outside of our time, the degree in which the divine action has been made real.” ...”The grammarians ...use the term *hāl* for the time that is *subjective* relative to the agent, to the *now* to which it testifies immediately; this instant is without duration...the syntax perpetuate the ...momentary description.. . a kind of virtual, immaterial duration , which leads Islam to admit that everlasting spiritual substances can exist outside of God.”

Fraza arabă se articula în literatura veche de obicei în propoziţii juxtapuse (caracterul fragmentar al spiritului semitic), ulterior introducându-se subordonarea şi coordonarea. În această limbă verbul este relativ nu ca timp (sărac la acest capitol), ci ca acţiune, pe care e chemat să o exprime şi care poate fi doar împlinită sau neîmplinită. Verbul se mai nuanţează în forme simple, derivate şi subderivate în procesul unei polisemii greu de imaginat şi în care fiecare vocabulă derivată vrea să-şi cucerească independenţa în raport cu rădăcina.

Fiind o limbă cu rădăcini consonante, în mod obişnuit formată din trei asemenea elemente, consoanele vor fi în mod firesc preponderente pentru că jocurile vocalice nu intervin decât pentru a marca variaţii semantice. De aceea despre textul arab s-a spus că este „inanimat", deoarece pentru a-l dinamiza trebuiesc adăugate de către lector, lângă consoane, şi vocalele care lipsesc pentru a înţelege ce se scrie. Operaţiune pe cât de dificilă, tot pe atât de străină limbilor indo-europene.

Lectura, prin urmare, nu cere doar învăţarea alfabetului, ci şi o învăţare mai specială a citirii textelor! Ceea ce pretinde lectorului temeinice cunoştinţe morfologice, sintactice şi lexicale. Pentru a înţelege, trebuie deci să citeşti corect, dar pentru a citi corect, e necesar să ştii totul dinainte. Cerc vicios, în care lectura e o alegere, o gimnastică a minţii, un act de inteligenţă în care trebuie să se aibă în minte permanent toate regulile limbii arabe, fiecare rădăcină consonantică putând fi „interpretată" semantic în foarte multe moduri. Araba, observa Louis Massignon[24], e limba în care nu se pot vocaliza silabele finale atâta timp cât nu s-a construit întreaga frază; ea forţează şcolarul să gândească, îl face apt să exprime idei generale şi de asemenea să imagineze. A învăţa să vocalizezi înseamnă să gândeşti.

Simultan, se manifestă şi vertijul etimologic: cuvântul evocă întotdeauna în această limbă întreaga rădăcină la care se adaugă: „Se pare, scria W. Marçais, că sentimentul profund al rădăcinii este acolo mai puternic decât acela al cuvântului. O rădăcină arabă e deci o liră în care nu se poate să atingi o coardă fără să le faci să vibreze şi pe celelalte, şi fiecare cuvânt, în afară de rezonanţa proprie, evocă şi trezeşte la viaţă secretele armonice ale cuvintelor înrudite. Pentru sens, nu există limite, trebuie mers în profunzimi răscolind un cortegiu de sentimente şi imagini".

Această limbă scrisă care este araba clasică a fost şi a rămas apanajul unei elite. Sub influenţa păturii clericale, literatura arabă s-a arătat la rândul ei expresia unei societăţi culte, fără vreo legătură cu restul păturilor ignorante. Perpetuată şi azi, araba clasică se deosebeşte de limbile vorbite în ţările arabofone precum latina de limbile romanice moderne, dar ea se afirmă încă drept un element de legătură şi unitate culturală.

Mulată pe acele coordonate, amintite ceva mai înainte, limba arabă a devenit „una din cele mai puternice limbi ale gândirii" (El Jalil). Poeţi geniali, prozatori uriaşi, filosofi străluciţi, scriitori mistici, gramaticieni iluştri, istoriografi, geografi, politicieni, jurişti, administratori şi profesori au constituit fala acestei limbi şi gândiri, ca şi celebrele şcoli de gramatică, jurisprudenţă, filosofie, ca şi viaţa intelectuală tumultoasă şi contradictorie din centrele de cultură ale imperiului

[24] Vezi „Aspecte and Perspectives of Islam" în *Testimonies and Reflections. Essays of Louis Massignon. Selected and introduced by Herbert Mason*. University of Notre Dame Press, 1989.

islamic. Urându-i pe infideli, teologii exersaţi în opere anticreştine nu au dorit să le cunoască mitologia şi poezia. Dar elita ştiinţifică informată, bine pusă la punct cu tot ce însemna disciplinele exacte, realizează lucruri remarcabile: este descoperită distilarea, sunt revizuite tabelele ptolomeice, se oferă soluţii analitice originale pentru ecuaţiile liniare, algebra e desprinsă de geometrie, sunt elaborate tabele astronomice şi trigonometrice etc.

Asemeni oamenilor de ştiinţă, şi poeţii şi oratorii au ştiut în chip remarcabil să exprime exigenţele ideilor, în ciuda confuziilor pronominale, a unui vocabular vag, prea bogat, împovărător, a unor defecte de suplețe în coordonare. În această cultură cu o retorică ce ne e străină, cultură, după cum spunea Iorga, de un alt nivel şi de o altă mentalitate, total diferite de ale noastre, prezentarea ideii, aşa cum au realizat-o gânditorii arabi, a satisfăcut mai puţin raţiunea discursivă specifică europenilor şi exprimată prin analize gradate. S-au preferat formulele înţelepte, sentinţele, sugestia, formulele gnomice, dilema în locul silogismului, trecerea directă de la principiu la consecinţă, cu alte cuvinte fragmentariul, eseul.

Unele dintre ele, pătrunzând în literatura medievală occidentală, vor cunoaşte o largă răspândire în Renaştere, fiind absorbite de proza unor scriitori celebri. Ceea ce voi reliefa atunci când voi discuta pe Boccaccio (capitolul *Fântâna miraculoasă*), romanul cavaleresc spaniol *Amadis de Gaula* şi pe don Diego de Mendoza, iniţiatorul romanului picaresc (capitolul *De la Orlando la don Quijote*). Această limbă deci, ce a determinat specificul literaturii arabe, i-a orientat opţiunile şi i-a croit tiparele estetice. Stilul culturii arabe a favorizat, ca forme preferate, literatura speculativă sapienţială, poezia, eseul, epistola, monografia, proza rimată şi ritmată, exegeza ştiinţifică, enciclopedismul. Ştiinţa însăşi s-a confundat, de la un punct, prin larga folosire a stilului eseistic, cu literatura.

De unde această explozie a ştiinţei? Din contactele pe care Orientul şi Occidentul le-au avut datorită împrejurărilor istorice. Când în anul 529, împăratul bizantin Justinian a închis ultima şcoală de filozofie la Atena, gândirea greacă era deja refugiată în cea mai mare parte în Orient, fiind cultivată[25] de filosofii sirieni şi evrei. „Deja ea inaugurase mişcarea circulară care avea să readucă în Occidentul secolului al XIII-lea gândirea lui Aristotel şi a neoplatonismului prin intermediul filosofilor sirieni, arabi şi evrei".

În 363 fusese înfiinţată Şcoala din Edessa de Efrem de Nisibis unde se predau Aristotel, Hipocrate, Galien. Sirienii convertiţi la creştinism învaţă greaca pentru a citi textele sacre şi traduc, cu acest prilej, texte clasice din greacă în siriană. În 489 Şcoala din Edessa se închide şi profesorii pleacă în Persia unde întemeiază şcolile filosofice de la Nisibis şi Grandisapora. În Siria iau fiinţă şcolile de la Risaina şi Kinnesrin. Când islamismul ia locul creştinismului în Orient, califii abbasizi (în 750 este fondată această dinastia) fac apel la sirienii care îşi continuă activitatea sub noii stăpâni. Astfel, Euclide şi Arhimede, Ptolemeu, Hipocrate, Galien, Aristotel, Teofrast sunt traduşi din greacă în arabă sau, indirect, din siriană. Preluând eroarea de atribuire datorată sirienilor, filosofii arabi din secolele al VII-lea-IX-lea conciliză aristotelismul şi neoplatonismul, sinteză pusă în slujba exegezei coranice şi islamului.

[25]Anton Dumitriu, *Istoria Logicii*, Ed. Didacticã şi Pedagogicã, Bucureşti, 1975

Islamul este o credință ce a încercat să devină o filosofie. O religie care a avut ca prim scop unificarea arabilor divizați, sub semnul unei gândiri religioase purificate (G. Wiet). Cel ce a creat această religie a fost Mahomed. El s-a născut la Mekka sau Mecca, spre 570 sau 580 într-o familie importantă din tribul Koraişiților, acela care deținea monopolul şi controlul asupra templului sfânt al arabilor ― Kaaba ― unde erau adorați mai mult idolii (pietrele) şi focul, decât Dumnezeul lui Abraham şi Ismael.

Legenda exploatată copios de europeni[26] spunea că Ismael, fiul lui Abraham, a fost alungat din casa părintească împreună cu Agar, mama lui, şi că el şi-a găsit adăpost la arabi. Fugarul şi-a fixat şederea în locul în care îngerul i-a dezvăluit mamei lui izvorul cu apă binefăcătoare care le-a salvat viața. Acolo, în deşert, el a construit un templu închinat Dumnezeului adevărat şi acest edificiu a fost denumit Kaaba sau casa pătrată, celebru în întreaga Arabie. Ismael încheie alianță cu arabii, devine tată a doisprezece băieți care vor deveni căpeteniile a tot atâtea triburi independente. Dintre ele, numai tribul Koraişiților se găsea în posesia Kaabei în jurul căreia se construieşte un oraş ― Mecca.

Gelozia triburilor vecine era însă fără margini, pentru că pelerinajul la Mecca aducea bogății considerabile. Se pare că bunicul lui Mahomed a fost unul dintre prinții Meccăi, cel ce a întemeiat cărăuşia păzită a caravanelor pentru a le feri de beduinii permanent în opoziție cu viața citadină. Fiu el însuşi de prinț, Mahomed rămâne orfan de timpuriu. Creşte ocrotit de unchiul său, care îi remarcă inteligența neobişnuită. La treisprezece ani face cunoştință cu un creştin nestorian, Sergius, proscris la Bostra, care îi vorbeşte despre creştinism şi despre faptul că religia de la Mecca este absurdă şi ridicolă. Prin ereticul creştin, Mahomed ia cunoştință de conținutul evangheliilor.

La douăzeci şi cinci de ani, împreună cu părintele Sergius, adus la Mecca, şi cu rabinul Abdiah-Ben-Salom, pune bazele principiilor noii religii arabe combinând ritualurile păgâne, tradiționale ale arabilor, cu adevăruri creştine şi iudaice. Este cauza pentru care imperiul bizantin considera islamul un gen de sectă creştină, lucru într-un fel nu prea greşit câtă vreme islamul a fost în mare măsură urmaşul şi moştenitorul nestorianismului şi monofizitismului, amândouă erezii creştine! (În plină Renaştere, de altfel, Nicolaus Cusanus făcea apropieri între creştinism şi legea profetului riscându-şi poziția[27]). La patruzeci de ani Mahomed îşi atribuie calitatea de profet, unind un popor dezbinat căruia îi dă o credință ce îl împinge spre o mare civilizație.

Mahomed este tipul „Profetului", tip uman nou, o expresie a înnoirii religiozității tradiționale din culturile caldeenilor, perşilor, evreilor, exprimând „o nouă relație de la om la Dumnezeu"[28]. Fondul doctrinei profetice e unul magic ce conține ideea supunerii absolute în fața verdictelor divine, oricât ar fi ele de inaccesibile. Ea a putut fi considerată a izvorî din *Cartea lui Iov* şi din momentul consumat în grădina Getsimani când Mântuitorul se lasă în voia Tatălui.

Mahomed afirma că misiunea sa era de a garanta oamenilor puritatea

[26] Conf. *Choix d'anecdotes arabes et musulmanes*, Paris, 1772
[27] P.P. Negulescu, *Filosofia Renaşterii*, Editura Eminescu, 1986.
[28] Oswald Spengler, *Le declin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, Gallimard, Paris, 1948.

primordială a singurei religii adevărate. *Coranul*, de altfel, spune clar: „Nu există alt Dumnezeu decât Dumnezeu; Mahomed este apostolul lui Dumnezeu — La Illah illa Allah: Mahommed ressoul Allah".

Dar Islamul mai trebuie văzut şi ca o revanşă a orientului asupra Occidentului într-un conflict deschis, într-un antagonism afirmat încă de la Alexandru cel Mare. „Mahomed — scria Dawson — a fost răspunsul Orientului la pretenţiile lui Alexandru", pentru că „intrarea în scenă a Islamului a fost ultimul episod al acestei drame ce se juca de un mileniu între Orientul şi Occidentul reacţionând unul asupra altuia şi a dus la victoria completă a spiritului oriental care puţin câte puţin cucerea lumea elenistică după căderea monarhiei Seleucide".

După Louis Brehier, „imperiul arab a concentrat în el toate forţele anticului Orient ostil elenismului, creştinismului, culturii europene. Civilizaţia musulmană nu a fost decât înflorirea acestei renaşteri a orientalismului ale cărui prime semne le vedem din secolul al III-lea şi care a sfârşit prin a distruge opera lui Alexandru continuată de succesorii săi şi de cezarii romani"[29].

Islamul ar fi cu alte cuvinte produsul unui Orient ce trebuie văzut, după Wiel Durant[30] şi Iorga[31] ca „o unitate spirituală, o structură aparte, cel ce a creat un tip de om cu o concepţie specială despre lume şi viaţă", după cum mai observa Dan Zamfirescu în *Ortodoxie şi catolicism în specificul existenţei lor istorice* (vezi capitolul bizantin,*Permanenţa unei sinteze*). Acest Orient, preciza exegetul de mai sus, „a dat naştere unei arte ce o socotim imperfectă şi barbară fiindcă nu seamănă cu a grecilor, dar care a reuşit să închidă *misterul cosmic* şi să-l facă a iradia din piatra Sfinxului sau statuile faraonilor, în vreme ce grecii au redus totul la proporţiile umane. Acest Orient, leagăn al religiilor celor mai puternice, este încă privit ca o *prefaţă* a istoriei europene şi nu i se pătrunde *duhul*, proces fără de care nu pot fi înţelese nici civilizaţia arabă şi nici sinteza bizantină, cea mai perfectă sinteză dintre Orient şi cultura greco-romană".

După cum susţine exegeza arabă, ***Coranul*** este cartea venită din cer, dictată Profetului prin intermediul îngerului Gabriel. Pentru a o impune, Profetul a trebuit mai întâi să-i înfrângă pe cei din propriul trib, pe Koraişiţi, care l-au socotit iniţial un impostor. Mahomed le-a plătit ingratitudinea cucerind Mecca cu spada în mână şi introducând noua religie în străvechiul templu Kaaba.

Coranul a determinat ca contrastul dintre sacru şi profan, cunoscut în civilizaţia vestică, sa fie neînsemnat. Coranul a interzis reprezentarea oricăror creaturi însufleţite. De aici explozia arhitecturii şi artei aplicate. Idealul ornamentelor era să umple fiecare petec rămas gol cu subiecte stilizate şi schematizate, cât mai departe de o posibilă asemănare cu cele din natură. Irealul şi nenaturalul au dominat şi domină estetica islamică, în toate variaţiile arabescului[32].

Această carte sacră, prima scrisă a literaturii arabe, a fost elaborată de Profet de-a lungul mai multor ani. ***Coranul*** incriminează idolatria, oricare alta în afară de adorarea lui Mahomed. Dar dacă zeii pentru om sunt creativi, idolii sunt

[29] Louis Brehier, *Vie et mort de Byzance*, Paris, 1947, p. 74.
[30] Wiel Durant, *Histoire de la Civilisation* , Paris, 1937
[31] Nicolae Iorga, *Relation entre Orient et l'Occident au Moyen Age* din *Etudes Byzantines*, apoi regăsită în Nicolae Iorga*, Byzance après Byzance***,** reeditată de Etudes Sud-Est Européennes în 1971.
[32] Ernst Kühnel, *op.cit.*

distructivi. Masacrarea creştinilor la Damasc nu a fost decât începutul. Şi totuşi, aceste lucruri s-au împăcat cu persuasiunea, autoritatea, elocvenţa nativă, eleganţa, demnitatea[33]. Numai că militarismul arab, lucru pe care Mahomed nu l-a prevăzut, a fost profund autodistructiv. Cuceritorii[34], după doisprezece ani de cuceriri si lupte fratricide au căzut victimă unii altora. Şi asta nu a fost totul. Ei cad victimă în cele din urmă „experienţei armurii", o experienţă funestă şi seducătoare care a dus spre eşec: aşa cum Goliath înzăuat a fost învins de ciobanul cu mâinile goale, orgolioşii cavaleri în zale ai Islamului au fost striviţi de mongolii sălbatici şi turcii primitivi la începutul secolului al XIII-lea[35].

Coranul este un ansamblu de dogme religioase, morale, declamaţii şi povestiri, un sistem teologic, moral şi judiciar. Este fragmentar, discontinuu, digresiv, fără o logică deductivă, cultivând cu voiciune paradoxul. Socotit un „miracol stilistic", în care rostirea gnomică predomină, a fost şi primul text arab cunoscut scris în proză. Rima şi ritmul pot paraliza gândirea. Proza a eliberat textul de exigenţele metrice şi cadenţe[36]. Maniera stilistică şi compoziţională a Coranului a avut o influenţă copleşitoare asupra prozei arabe.

Apariţia Coranului a produs comentarii exaltate şi interpretări mistice. S-a spus la vremea aceea că este magic, un text „nebunesc", şi, mai mult decât atît, poezie. Textul Coranului însuşi şi-a proclamat unicitatea, inimitabilitatea, invitându-i pe cei ce îl contestau să compună cel puţin o *sūra* care să-i fie egală în valoare[37]. Aşa a început una dintre cele mai fertile dispute în istoria, teologia islamică, critica literară a timpului încă din secolul la 5-lea al Hegirei (al XI-lea).

Criticii au contestat superioritatea literară absolută a Coranului, a elocvenţei şi puterii de expresie inimitabile susţinute de curentul de gândire ce afirma dualitatea dintre cuvânt şi înţeles, formă şi conţinut, combinate cu un al treilea element numit „proces de unire" sau împletire[38]. A fost meritul lui Al-Jurjānī, un gigant al criticii, teoriei literare arabe, al retoricii, şi elocinţei, care a distrus acest dualism şi a stabilit conceptul construcţiei literare ca singurul principiu valid ce poate discuta o operă literară (chiar şi Coranul!) şi procesul literar în general. Al-Jurjānī a trăit în secolul al XI-lea (al cincilea al Hegirei). Extrem de modern, Al-Jurjānī a afirmat că poezia, imaginea poetică, metafora sunt o activitate lingvistică iar criticul de poezie trebuie să îşi fundamenteze analizele pe acest fapt.

Sentimentul apocalipsului, al iminentei judecăţi divine, planează peste paginile *Coranului* în ameninţări directe la adresa celor ce vor încălca normele sale. Pe o pagină (am ales la întâmplare din capitolul al V-lea din *Coran*, tradus de M. Savary[39], se derulează juxtapuse următoarele teme şi idei: demonul aprinde focul vrajbei în cei ce rătăcesc în necredinţă şi îşi uită Profetul care anunţă adevărul; credincioşii care fac lucruri bune pot mânca şi alimente interzise; prada

[33] Vezi Charles Mills, *Histoire du Maométisme contenant la vie et le traits du caractere du prophete arabe*, Paris, 1825.
[34] Arnold J. Toynbee, *Guerre et civilisation* (Gallimard, 1953).
[35] Ernest William Barnes, *Scientific theory and religion: the world described by science and its spiritual interpretation*, Cambridge University Press, 1933.
[36] Massignon, *op.cit*.
[37] Kamal Abu Deeb, *Al-Jurjānī's Theory of Poetic Imgery*. Approaches to arabic literature no. 1, Aris and Phillips LTD, 1979, pp. 24-25.
[38] Kamal Abu Deeb, *Op.cit.,* p. 25 numeşte aceast al treilea element „stringing", „joining process".
[39] *Le Coran*, traduit par M. Savary, Paris, 1828.

vânată devine un păcat dacă este vânată în pelerinaj; în această împrejurare se poate însă pescui; îndemnul de a merge spre bine; limitele curiozității; polemică cu cei ce nu vor să îmbrățişeze noua credință; o înfățişare a tribunalului lui Allah; cum se alcătuieşte un testament etc.

Uneori apare dialogul, conversația realistă cu Apostolii sau Isus, pentru că Mahomed ştie ce anume au conversat între ei îngerii. Stilul este sincopat, sacadat. Cei ce vorbesc araba ne încredințează însă că marea splendoare a acestui text stă în ritmul şi rimele lui, în modul de recitare sau în modalitățile de lectură — care de fapt sunt şapte — pentru că el, *Coranul*, considerat „o limbă divină", a fost destinat pentru a fi recitat. Repetițiile, reflecțiile disparate, sărăcia imaginilor par pentru ochii noştri europeni prea puține calități ce ar putea motiva, din punctul nostru de vedere, prestigiul de operă perfectă. Şi totuşi *Coranul* chiar asta a fost pentru lumea arabă, o operă perfectă, în sensul că eufoniile lui de netradus au enunțat pentru prima oară în scris caracterele importante ale prozei arabe: de la estetism şi intelectualism, la codificarea geometrică şi erudiție.

Alături de *Coran*, corespondența lui Mahomed şi romanele cavalereşti la care se adaugă vechea proză folclorică rimată şi ritmată îşi începe expansiunea proza literară selectându-i pe marii stilişti şi eseişti. Forma de expunere şi de expresie a prozei culte a constituit-o, pentru început, epistola. De ce? Pentru că ea convenea cel mai bine fragmentarismului arab.

Dar ca şi în cultura chineză, şi aici apele sunt despărțite. Pe de o parte, neoficial, folcloric, displăcut de lumea cultă trăieşte un roman de imaginație şi aventură răsărit pe solul arab prin contactele cu ficțiunea populară bizantină, iraniană, hindusă şi egipteană.

Mai există apoi un roman, un roman prin excelență arab — invenție pură a spiritualității arabe, care disprețuieşte imaginația greco-latină, mimesismul şi aventura şi al cărui accent cade pe frumusețea spiritului, a intelectului reflexiv, artist şi ordonator. În acest roman frumusețea devine sinonimă cu geometria iar filosofia frumuseții se închide într-o vocabulă enigmatică pe care o vom aborda: ***arabescul***. Creatorii romanului arab răstoarnă, după cum vom vedea, lucrurile; ei nu pun nici un preț pe imagine, imaginație, fantezie, aventură ci pe idee, care le poate folosi, eventual pe toate acestea, abstractizându-le până la generalitatea pură. Influența iraniană (vezi romanul zarathustrian) poate fi o explicație, însă insuficientă. Romanul original creat de civilizația culturală arabă afirmă o estetică antimimetică. În concluzie există, după cum vom vedea, un arabesc romanesc al romanului de aventuri şi un arabesc romanesc al romanului *maqamat*.

Romanul personalității: ANTAR

În literatura arabă conceptul de „popular" nu este sinonim cu cel din culturile occidentale. El nu exclude neapărat un autor ci se referă în special la limba folosită, mai apropiată de cea vorbită (pentru că literatura cultă îşi crease un metalimbaj cu totul elitar) şi se mai referă la libertăți stilistice şi tematice altminteri nepermise de codificările estetice culte.

Romanul cavaleresc nu a fost chiar la dispoziția oricărui creator "popular". Cei ce au creat romanul arab cavaleresc popular au fost la rândul lor minți distinse,

culte, erudite, călătorite, sofisticate şi mai ales înţelepte care au preferat anonimatul din groaza că şi-ar putea discredita, pe veci, numele şi reputaţia iscălind un asemenea text necanonic.

Acest roman ***popular*** eluda canoanele stricte ale stilului înflorit (proza rimată şi ritmată) şi accepta atât de dispreţuita întâmplare, aventură după realitate, în locul speculaţiei de idei. ***Popular*** mai însemna aici o circulaţie orală după o formă oarecum definitivă, pentru că arabii aveau înclinaţia de a memora, nu de a citi. De aceea în popor circulaţia acestei literaturi se făcea printr-un colportaj la rândul lui superior. Povestitorii erau personaje cu un prestigiu cultural remarcabil, un fel de intermediari acceptaţi de elita cultă, care îi trata ca pe paria pentru că erau rătăcitori şi orali dar îi preţuia pentru meşteşug literar şi erudiţie, cât şi de poporul avid de a afla, de a cunoaşte arta elitelor.

Romanul cavaleresc a fost considerat vulgar în comparaţie cu etaloanele elitei scriitoriceşti arabe, dar pentru că el era necesar sufletului curios, colocvial şi deschis al arabului obişnuit, a fost tolerat, ceea ce i-a permis să cunoască o spectaculoasă şi celebră posteritate. Foarte târziu şi cu o înmiită parcimonie, aceste dovezi (ale unei literaturi „vulgare" care a fermecat şi farmecă de secole şi care şi-a trimis ecourile în romanul cavaleresc bizantin şi medieval) au fost puse totuşi pe hârtie. Şi ce ciudăţenie! Dacă au fost în cele din urmă incluse în biblioteci şi titlurile lor orânduite cu grijă în cataloage, acest lucru s-a datorat încă unei şi mai mari stranietăţi, şi anume, faptului că cele mai multe dintre aceste romane aveau într-o copleşitoare majoritate ca personaje personalităţi ale istoriei reale, chiar marea literatură şi pe acei iluştri creatori care o făuriseră.

Un livresc popular ar părea de neimaginat. Dar el a fost totuşi posibil. Acest roman s-a creat prin raportare la sine şi la literatură şi din această cauză motivul literaturii ca literatură, temele erudiţiei şi creaţiei au avut în mod constant un caracter preferenţial. Nu zeii, eroii mitologici, sihaştrii imaginari, profeţii au fost personajele preferate ale romanului cavaleresc arab, ci personajele reale, cu întâmplările reale ale vieţii lor, inventate sau colportate, cum ar fi viteazul cu rol istoric, scriitorul de excepţie, eroul filosof care pe măsură ce trăieşte ca personaj romanesc îşi scrie şi marea poezie a cărei inserare în text poate fi considerată un mod de prefigurare realistă a gândirii creatoare ca şi a procesului de creaţie. Romanul lui Tamerlan îşi propunea să reliefeze o fiinţă genială creatoare de istorie, dar acest roman este o creaţie târzie (secolul al XV-lea).

Este cazul să ne întoarcem mult mai departe în timp, la presupusul Sahl, cel mai vechi autor de asemenea romane tratând amoruri celebre, şi la romanul lui Abu Zaid sau *Întâmplările despre Banu Hilal* (Banu înseamnă familie, trib); la *Romanul lui Saif ibn Dhiyazan Dhul-Himma;* la *Romanul despre sultanul az-Zahir Baibars* care a trăit în secolul al XIII-lea în Egipt, considerat restauratorul imperiului lui Saladin, cea mai veche versiune a romanului datând din secolul al XVI-lea şi fiind atribuită lui Ibn Iyas (romanul este o uluitoare succesiune de aventuri în care sunt antrenate un uriaş număr de personaje, un rol esenţial jucându-l în devenirea personajului principal — de la sclav la sultan — revelaţia divină, faptul că el este un ales); apoi la *Romanul lui Saif al-Tidjan sau Spada Coroanei*; la *Romanul poetului Madjun* (mort în anul 688) *şi al iubitei lui Layla* (sau Leila); la *Romanul lui Antar* (525-614) *şi al iubitei lui, Abla*. Ultimii doi sunt poeţii celebri ai qasidei şi mu'allqatelor afişate la „târgurile de poezie", cei ce au

creat portretul iubitei ideale transmis truverilor europeni. Ei au ilustrat dragostea cavalerească, vitejia şi galanteria exersându-se în asonanţe şi omonimii uluitoare, în repetiţii, comparaţii, metafore, antiteze şi hiperbole ce vor face carieră în poezia medievală europeană.

O faimoasă sursă elenistică a romanului arab al personalităţii a constituit-o "Romanul lui Alexandru" atribuit lui Callisthene. Istoria lui Alexandru cel Mare -- Al-Iskandar în arabă-, a fost rescrisă conform concepţiei lumii islamice de faimosul scriitor al-Masudi, autor a peste 36 de studii dedicate diverselor ramuri ale ştiinţei, nascut în jurul lui 896 în Bagdad. Considerat un "Herodot al arabilor", al-Masudi oferă o interesantă viziune a modului în care un produs literar arabo-islamic a putut sa asimileze influenţele romanului elenistic şi ale culturii vechi greceşti în general[40]. Alexandru devine aici un islamic religios iar Alexandria, un oraş măcinat de demoni acvatici care îi pregătesc distrucţia (realizată de altfel de cuceritorii arabi).

Citind *Romanul lui Antar*, pe care îl voi lua drept model exemplar al romanului cavaleresc arab[41], ne întâlnim cu vechile noastre cunoştinţe, şi anume cu motivele aventurii eroice, erotice, de cunoaştere din romanul grec şi latin, indian şi persan ajunse aici prin cele mai neaşteptate surse şi colportaje. Vom regăsi traseul căutării neîntrerupte din proza egipteană, ca şi fastul ei, la care se adaugă elementele eroice ale romanului hindus. Este vorba de fapt de o sinteză târzie a motivului căutării din marile literaturi asiatice.

Acest stil romanesc unde domină imprevizibilul, lovitura spectaculoasă, drama personală, pasionalitatea, migrarea geografică, înlesnită de tot felul de bestiarii şi relatări de călătorie fabuloase, a fost impropriu pentru ceea ce constituia puritatea prozei specific arabe. Romanul cavaleresc arab mai poate fi considerat un hibrid dintre specificitatea acestei literaturi şi lumile din jur, cu multe consecinţe importante, deoarece el s-a produs după o claustrare şi închistare milenară. Dinamismul culturii culte arabe a inclus de aceea printre altele, în strategiile lui, ofensiva permanentă a personalităţilor conservatoare ce pledau pentru un purism al literaturii arabe în faţa valului năvalnic, a ofensivei permanente a Persiei culturale.

Manuscrisul original al *Aventurilor lui Antar*, descoperit în Egipt în 1801-1802, cuprindea 33 volume in folio, însumând aproximativ 4000 de pagini. În prefaţa romanului *Aventures d'Antar* (tradus de Hammer în 1885), Poujoulat, îngrijitorul ediţiei (din care citez în traducere la rândul meu), se plânge de textul original, mult prea lung, înţesat de repetiţii pe care declară că le-a curăţat pentru a nu-i obosi pe cititorii europeni! Dar repetiţia în acest roman este structurală şi ea face parte din edificiul arabescului romanesc.

Vedem astfel că ceea ce a păţit romanul chinez, în Europa, a păţit şi romanul arab. Poujoulat se miră apoi de faptul că un roman istoric în proză se întreţese într-o asemenea măsură cu poezia inclusă abundent în naraţiune! Ceea ce el consideră o formă arabă specifică mai exista însă şi există încă şi în romanul chinez şi

[40]Faustina C.W. Doufikar-Aerts, *A Legacy of the Alexander Romance in Arab Writings: Al-Iskandar, Founder of Alexandria*. În *The Search for the Ancient Novel*. Edited by James Tatum. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1994, 323-338.

[41] În ultimii ani exegeza a analizat structura narativă a acestui roman arătându-i locul important în istoria şi configuraţia romanului arab. Vezi Driss Cherakaoui, *Le Roman d'Antar*. Une perspective littéraire et historique, Présence Africaine, 2000.

japonez. Printr-o ciudată consonanţă, romanul arab şi romanul Extremului Orient dovedesc apropieri explicabile probabil prin prestigiul creatorului şi al poeziei în respectivele culturi.

Despre Antar se ştie că este autorul uneia din cele şapte mu'allaqate celebre ale poeziei arabe. Dar Antar nu este decât un supranume, pentru că el înseamnă în arabă *leu*. Iar antarieni au fost numiţi în genere povestitorii arabi. Se pare că autorii romanului lui Antar au fost mai mulţi. Primele fragmente epice dedicate vieţii acestui mare poet au fost scrise, după toate probabilităţile, în secolele al VII-lea şi al VIII-lea de Assmaai şi Ebu-Obeide, contemporanii lui Harun-al-Raşid. În secolul al XII-lea medicul poet Abu'l-Moayyed din Djezira supranumit Antarianul fixează definitiv motivele antariene într-un roman original de mare frumuseţe. Regretul meu este că nu am avut acces la întregul corpus, nemutilat de prejudecăţile şi grila de lectură şi evaluare a traducătorului european. Indiferent de aceste alterări, însă, arhitectura epică a acestui text a rămas vie şi puternică.

Prima observaţie ar fi că această „Iliadă a deşertului", această *Kissat Antar* (Povestea lui Antar) sau *Siret Antar* (Aventura lui Antar; în arabă genitivul este *Antara*) nu are nici o tangenţă cu genul de aventuri fabuloase şi nici cu miraculosul fantastic al celor *1001 de nopţi*. Cu foarte mici excepţii, piesele edificului narativ sunt asamblate la un mod realist. Zeii sunt absenţi, ca şi magia, fantasticul, oniricul. Autorul nu a imaginat un personaj al aventurilor fictive, ci a adunat fapte păstrate în memoria colectivă despre un mare cavaler şi poet beduin. Ficţiunea se vrea efectiv izgonită de ideea reconstituirii. O legătură cu *1001 de nopţi* s-ar vedea totuşi în modul de imaginare a progresului epic, deşi nici aici nu este vorba de ceva specific, pentru că toată proza arabă se construieşte, după cum am mai afirmat, pe principiul discontinuităţii: aventurile se adaugă prin succesiune, sunt fracturate în „nopţi" şi nu printr-o dezvoltare logică, printr-o creştere a conflictelor.

Prin viziune compoziţională fiecare secţiune îşi este într-un fel suficientă. În locul unui crescendo epic, se instalează detaliul şi amănuntul verosimil epocii în care se petrece acţiunea. În general romanul poate fi privit şi ca o replică artistică a unei lumi faţă de lumile din jur, un mod cultural distinct de a-şi afirma superioritatea.

Orgoliul arab şi-a ferit artiştii de complexele de inferioritate faţă de culturile lumilor din jur (aici lumea contraopusă fiind aceea a Persiei rafinate şi opulente) printr-o poezie şi proză remarcabile. Simplitatea beduină, ca virtute supremă, desăvârşirea morală a cavalerilor ce concurează la titlul de cei mai mari poeţi ai lumii sunt câteva din tezele polemice ale cărţii. Tezismul, tendinţa polemică sunt organice romancierului şi în general prozatorului arab. În această literatură de obicei nimic nu se scrie fără o bine gândită teză, ceea ce cu timpul va lua proporţii alarmante şi distructive o dată cu dogma Islamului în expansiune, când, mai mult sau mai puţin, scriind, fiecare scriitor se va simţi puţin profet.

Romanul lui Antar ne aduce în tribul Banu-Abs, condus de regele-Zoheir. Acest trib sălăşuieşte în Munţii Fericirii, în Vâlceaua înrourată. Suntem în ţinutul Hedjaz-ului, învecinat cu Marea Roşie, unde există şi oraşul Mecca. El se află în sud-est, acolo unde Arabia în atingere cu Africa a văzut de timpuriu înflorind bogata cultură a Yemenului. În spatele munţilor se întinde marele deşert. De fapt

munţii se sfârşesc direct în acest deşert cutreierat de animale feroce. Asprimea ţinutului a călit însă suflete pe măsură, aspre şi neînfricate. Regele Zoheir auzind de frumuseţea prinţesei Tamadhar, fiica lui Al-Hareth din tribul Banu-Gorab, nu întârzie să declanşeze un război nimicitor în clipa în care este refuzat.

Zoheir cucereşte şi face prizonier întregul trib, iar Tamadhar, în clipa în care se căsătoreşte cu Zoheir trebuie să recurgă la o stratagemă pentru ca acesta, cuceritorul, să o plătească, după obicei, părinţilor ei învinşi, cu un preţ greu. Conform tradiţiei, onoarea unei frumoase beduine ar fi avut de suferit dacă n-ar fi fost cumpărată foarte scump! După acest episod Zoheir porneşte o expediţie spre sud. Şeful expediţiei este Şedad, fiul lui Carad, unul dintre puternicii cavaleri şi nobili ai tribului. Şedad şi-o revendică în urma acestei „razii" pe sclava neagră Zebiba, cu care trăieşte şi care naşte un băiat de o forţă neobişnuită, Antar. La şapte ani, Antar duce turmele la păscut în locurile cele mai primejdioase dar îmbelşugate. Îl ucide pe Dadji, sclavul preferat al prinţului Şas (fiul lui Zoheir) pentru că insultă o femeie arabă. În urma acestei isprăvi Antar se bucură de favoarea prinţului Malec, şi el un apărător al onoarei femeilor arabe, de unde izbucneşte cearta între cei doi prinţi. Pentru Şas, Antar este un sclav şi atâta tot, fiul negresei. Regele însă şi cavalerii îi vor glorifica fapta.

Antar nu ştie în acest moment că este fiul nelegitim al lui Şedad, dar onoarea beduină, virtuţile cavalereşti sunt o dovadă a originii sale princiare. Ca şi pasiunea pentru Abla, fiica unui alt Malec, fratele lui Şedad, tatăl său. Deci prinţesa Abla, fără să o ştie, îi este vară primară.

Pentru Antar, Abla întruchipează frumuseţea perfectă. Descrierea ei, atât cât a rămas în textele de circulaţie europeană, seamănă cu evocările tipului feminin din inegalabilele ghazal-e ale liricii arabe. La marea sărbătoare din prima lună Redjeb, când se mergea la pelerinaj la Kaaba, pentru a se adora zeii de dinainte de Mahomed (întâmplările din acest roman se petrec într-o epocă preislamică) Antar o vede pe Abla în veşmintele fastuoase de ceremonie. Spectacolul dublei splendori, şocul estetic prin urmare eliberează în sufletul său izvoarele ascunse ale poeziei. Antar compune un poem dedicat Ablei, poem care va începe să circule, datorită frumuseţii şi a meşteşugului poetic, în toată suflarea arabă.

Acest lucru îi irită pe părinţii şi unchii Ablei, mai ales că tot din pricini cavalereşti, Antar ucisese un sclav al tatălui Ablei. În consecinţă, Şedad, tatăl neştiut al lui Antar şi unchi al Ablei, împreună cu fraţii săi Malec (tatăl Ablei) şi Zachmet hotărăsc să-l omoare pe sclavul nemernic, deşi regele Zoheir îl protejează. Cei trei se duc pe urmele lui şi asistă ascunşi la două scene tulburătoare: la poemul pe care Antar îl compune, mânat de presimţiri funeste, în decorul sălbatic al deşertului, şi la lupta cu leul. Poemul este jurământul erotic definitiv al unui geniu liric şi cavaleresc ce are ştiinţa valorii sale:

„O gazelă a Hedjazului, ai milă, ascultă-mă:
Acela care te iubeşte este unic printre oameni:
Ei cerşesc ajutorul.
Vântule blând, te întreb, i-ai dus vorbele mele Ablei?
I-ai spus că o iubesc şi că mă sting de atâta dragoste?
Că nu mă voi linişti niciodată,
Că nu o voi uita niciodată,
Că o voi uita tot atât de puţin

Precum datoriile ce le am față de numele meu?"[42]

Sufletul arab adoră poezia. De aceea cei trei nobili veniți să-l ucidă pe Antar ascultă respectuoşi poemul şi nici nu le trece prin gând să-l ucidă pe poet în timpul lucrului său poetic. Cel mult, după aceea! Dar apare leul. Sfâşiat de pasiunea pentru Abla, Antar îi aruncă fiarei uriaşe sfidarea lui în versuri splendide. El, Antar, este adevăratul leu al deşertului şi pentru a o dovedi se vor lupta ca de la egal la egal deoarece Antar nu va folosi armele. Într-o luptă crâncenă, Antar îl sugrumă pe leu, îi smulge capul şi-l mănâncă. Şedad, nobilul venit să-şi ucidă bastardul obraznic, împreună cu frații săi, hotărăşte că cel mai cuminte lucru este să-l folosească pe Antar; şi îl duce în onoruri la curte, iar în timpul ospățului, Zoheir îl înştiințează pe erou că-l va lua la luptă împotriva tribului Banu-Temim.

De aici înainte aventurile se derulează într-un flux ce pare că va ține cât lumea. Contextul tematic este în marea majoritate mai mult situațional decât progresiv. În loc să se concentreze pe idealul personal, eroul principal adoptă o atitudine pasivă preferând să îi ajute pe alții[43]. Personajul angajat în serviciul eroic va fi deprivat de o progresie narativă. Mai mult, personajele eroice care apar şi dispar sunt enorm de multe, practic putând prolifera la infinit grație schemelor narative preexistente. *Sīra* – povestea, aventura – poate să îşi confecționeze eroii la bunul ei plac. Textul chiar se generează mai departe şi în absența lui Antar, după moartea lui. Arabescul romanesc se poate multiplica epic infinit. Selecția, repetiția, variabilitatea accentului epic, dizlocarea şi suprapunerea sunt în general elementele compoziționale ale acestui text[44]. Dacă dizlocarea ajută *Sīra* să coordoneze şi intersecteze acțiunile protagoniştilor, suprapunerea este principiul prin care toate caracterele sunt legate unele de altele. Repetiția abundentă va fi -- oricând va apare -- aureolată de ideea că în acel context este unică şi esențială. Pentru acest arabesc romanesc, polifonia tematică este importantă şi nu unitatea structurală.

Antar îşi dovedeşte cu fiecare ispravă în parte personalitatea de excepție. Două sunt mobilurile faptelor sale: revelarea unui suflet perfect şi dragostea fără speranțe față de Abla. Numai că Zebiba, mama sa, sclava neagră, îi dezvăluie secretul naşterii şi Antar îl somează pe Şedad să-l recunoască în fața tribului drept fiu adevărat, ceea ce l-ar îndreptăți să devină soțul Ablei. Dar este refuzat, pentru că, pretinde Şedad, tribul s-ar simți dezonorat. Antar pleacă atunci să păzească cămilele, renunțând la însemnele cavalereşti. Doreşte ca cei care îl alungă să-i cunoască valoarea şi să-i dorească prezența.

Ceea ce se va întâmpla foarte curând. Tribul rămas fără cavaleri (plecați probabil să jefuiască vreo caravană în deşert) este atacat de duşmani. Antar este

---

[42] *Aventures d'Antar*, Joseph Von Hammer Hammer (traducteur), Amyot ed 1885, cu un cuvânt introductiv de M. Poujoulat.În 1801 Joseph Von Hammer a descoperit la Cairo un manuscris considerat complet datând din prima jumătate a secolului al XV-lea. Toți cei care au venit în contact cu originalul au căzut de acord că lungimea, forma fizică a textului s-a schimbat în timp. H. T. Norris a avut acces la un manuscris din versiunea presupusă integrală elaborată între 1080-1400 pe care l-a calificat drept de "gargantuan dimensions" Vezi H. T. Norris. *The Adventures of Antar*, Approaches to the Arabic Litterature No. 3, Aris & Phillips Ltd. Wilts, England, 1980, p 4.

[43] Vezi „Narrative Situation versus Narrative Progression" în Peter Heath, *The Thirsty Sword. Sirat 'Antar and the Arabic Popular Epic*, University of Utah Press, 1996, p.81 ş.u.

[44] *op. cit.,* p. 95 ş.u.

implorat să lupte, şi o face numai când i se promite recunoaşterea ca fiu al lui Şedad şi Abla ca soţie. Reîntors în aşezare, regele Zoheir îl numeşte Tatăl Cavalerilor, îl aşază lângă el la masă, dar Şedad declară că niciodată nu-l va adopta pe fiul negresei, al sclavei, al prostituatei. Antar plânge disperat când află că pe Abla vor să i-o dea de soţie lui Amara, un nobil viteaz din alt trib, ce se şi înfăţişase pentru a-i cere mâna.

Antar îi ţine totuşi în şah, cu forţa sa ieşită din comun. Pentru a-l înlătura, se aduc cavaleri vestiţi care îl provoacă la luptă, dar totul este inutil. Şi pentru că Antar îi obligă să-şi ţină promisiunea dezvăluind atentatele la viaţa lui, puse la cale de Malec, Amara, Şedad, prinţul Amara îi sugerează tatălui Ablei o stratagemă. Malec îi cere lui Antar ca preţ al fiicei sale unul aproape nebunesc şi anume o mie din faimoasele cămile galbene ale lui Monzer, Lahamitul, fiul Apei Cereşti, vicerege arab al marelui rege al Persiei, Nurşivan. Antar ia în serios propunerea şi pleacă cu fratele lui Şeibub, în Irak, la Monzer, în ţinuturile Tigrului şi Eufratului.

Dacă ne uităm pe hartă vom vedea că distanţa este enormă. Antar ajunge însă fără dificultăţi traversând deşertul, fură cămilele dar este prins. Şeibub reuşeşte totuşi să fugă. La curtea lui Monzer din Hira, Antar cel aruncat la început în lanţuri se va distinge însă repede ca poet şi cavaler. Devine chiar un intim al viceregelui pentru că îl ajută într-o grea împrejurare. Despre ce era vorba? Monzer suferise o jignire de neiertat la curtea împăratului persan Nurşivan cel Drept. Acesta avea un sfetnic, numit Cosrevan care îi ura şi îi disprețuia pe arabi, numindu-i adoratori ai pietrelor şi hoţi ai deşertului. Iar Cosrevan îl jignise pe Monzer chiar în faţa împăratului. De aceea, reîntors la Hira, Monzer ordonă triburilor să jefuiască caravanele persane şi astfel începe războiul în care Monzer este învins de Cosrevan!

În această împrejurare grea, Antar îi transmite lui Monzer că vrea să se bată cu Cosrevan, cu cel ce adora focul şi jurase să umilească orgoliul arab. În lupta care se dă, Cosrevan este ucis de Antar. Învingătorul compune un poem în care dedică victoria Ablei, ceea ce face din iubita lui cea mai importantă prinţesă a lumii arabe! Concomitent, sfătuit de vizirul Amru, Monzer face pace cu regele Persiei şi îl trimite pe Antar la Cosroes pentru a-l ajuta chiar pe Nurşivan. Împăratul bizantin trimisese la curtea persană un războinic temut pentru a încasa tributul anual. Acest războinic bizantin invincibil, un grec din arhipelag, supranumit Spada lui Mesia, afirmase că dacă vreunul din cavalerii persani l-ar învinge, atunci tributul faţă de Bizanţ n-ar mai trebui plătit. Sfidarea şi miza erau deopotrivă de mari. Şi pentru că înzăuaţii cavaleri persani sunt anihilaţi unul câte unul, Antar aruncă grecului provocarea, intră în luptă şi obţine victoria!

Devenit răsfăţatul curţii, Antar este uluit de etichetă şi fast, pe care le respinge şi le ironizează. Copleşit de bogăţii şi onoruri, obţine pentru Abla titlul de prinţesă a prinţeselor arabe, o lectică de aur, pietre preţioase şi pleacă, după ce se reface în urma unui atentat (o rudă a lui Cosrevan este pe punctul de a-l ucide la o vânătoare pe „câinele de Hedjaz”). Cu cele o mie de cămile dăruite de Monzer, Antar o porneşte înapoi prin deşert dornic să ajungă la Abla. Dar, ca în *Ramayana*, sau complicatele romane alexandrine, unde cuplul amoros despărţit de vitregiile soartei se caută cu disperare, aventura nu se va sfârşi aici. Pare chiar că abia începe. Nu o voi relata în întregime pentru că ar fi imposibil şi inutil. Destul să adaug că Antar o va salva pe Abla de mai multe ori, că se va lupta cu tot felul de

bandiți, că îşi va ajuta tribul în momente de cumpănă, ca un adevărat invincibil fidel doamnei inimii sale şi va compune poeme minunate în care îşi va nemuri faptele de vitejie şi iubita.

Iar Abla, contaminată de lirismul celui pe care îl iubeşte, îşi va spune şi ea disperarea în versuri. Dialogul lor este cu atât mai epic cu cât dragostea cunoaşte mai multe piedici (doctrină a iubirii ce apare în secolul al XII-lea şi în Occident sub influențe orientale, ca şi idealul de desăvârşire cavalerească). Ei nu îşi vor aparține de fapt niciodată şi acest tragism al vieții marelui poet cavaler înnobilează ceea ce stă la confluența dintre cronica realistă, romanul sentimental grec scris în secolele I-III e.n. şi ficțiunea cavalerească.

Patriotismul cavalerului care respinge onorurile străine, preferând disprețul alor săi, poate fi considerat, la rândul lui, unic. Pentru că Antar, bastardul, fiul unei negrese, devine o chintesență a demnității arabe. O secvență din mai multe, pe care o voi relata, poate fi chiar şi numai ea revelatoare.

La curtea persană, în inima Persiei arogante şi rafinate, Antar este dus în templul sacru, acolo unde perşii adorau focul şi este întrebat, cu persuasiune şi delicatețe, dacă nu vrea să se convertească la această religie superioară şi să rămână definitiv la cea mai strălucită curte princiară a Asiei. Religia beduinilor, i se spune, este primitivă. Iar sărăcia lor proverbială, pur şi simplu insuportabilă. Antar se află într-o situație grea, dar nu pentru că nu ştie ce ar trebui să decidă, ci pentru că nu ştie cum să-şi formuleze refuzul. Şi iar, ca de atâtea ori, el face apel la poezie. Şi cum îşi va scrie poemul? Exprimându-şi mai întâi admirația pentru ceea ce vede şi simte în marele templu al adoratorilor străvechi ai focului, din spița lui Zarathustra, unde ard esențe scumpe de aloe. În jurul *focului*, metaforă ce capătă tot mai multe conotații, Antar îşi construieşte splendidul monolog. Sub pretextul elogierii credinței persane, el demonstrează de fapt superioritatea spiritului arab. Poezia devine discurs confesiv, revelator al unei stări psihologice şi modalitate de susținere a tezei naționale. Focul înmănunchează deopotrivă iubirea, sentimentul înstrăinării la o curte în fond vrăjmaşă lumii beduine şi ideea clară că locul arabului nu este decât în propria lui lume.

„Lemnul de aloe care arde în templu, spune Antar, se contopeşte cu chipul iubitei şi flacăra aceasta unică se ridică în înaltul cerului; aerul parfumat în care se simte răcoarea nordului mi-a întremat inima; splendoarea focului îmi aminteşte de fața Ablei împodobită de darurile frumuseții pe care vântul de răsărit, mângâind-o, nu face decât să răspândească departe, în lume, veşti despre frumusețea şi cinstea ei. O, foc, când îmi vei conduce inima spre fericire? Şi de ce îmi inspiri mai multe dorințe decât le pot împlini? Flăcările de pe coline se ridică în noapte. Dar somnul mă face să pierd calea cea dreaptă spre umbra care îmi apare din negurile nopții. Şi inima-mi rămâne mai rece decât apa fântânii. Amintirea Ablei îmi aprinde din nou focul în sufletul visând să-şi revadă ținutul şi neamul. Cu ce mă încălzeşte bogăția țărilor străine? Ele nu mi-ar spune ceva nici dacă țările acestea ar fi ale mele! Fumul palatelor îmi place mai puțin decât mirosul fumului de balegă de cămilă! Acesta este mai parfumat pentru mine decât aloea de Komri şi îmi încântă ochii mai mult decât perlele! Nu iubesc măreția; ea mă întristează. Îi iubesc în schimb pe cei care trăiesc viața aspră a munților. O, Doamne! Ard de dorința de a-i revedea pe ai mei; dă-mi voie să plec" se roagă Antar de regele Nurşivan, făcându-l să înțeleagă că el a rămas şi va rămâne în suflet *un arab sărac*.

Similitudinile cu romanul scris în spațiul hindus, cu romanul alexandrin şi latin (sistemul de înmulțire a surprizelor, intervenția autorului în narațiune, oratoria, modelul aventuros al omului odiseic destinat să străbată spații sălbatice într-un timp aproape nemăsurat, încercarea de creionare a unei psihologii) sunt oarecum evidente. Un lucru important individualizează acest roman: faptul că istoricitatea personajului şterge aerul mitic şi abstract pe care l-am întâlnit în proza hindusă, egipteană şi chiar alexandrină, unde realismul grec cedase teren fanteziei asiatice dezlănțuite. Raționalismul de esență al scriitorului arab ține piept fanteziei guvernate de fantasme a romanului hindus.

Se întrevede aşadar o formulă epică hibridă, dar orientată spre un sens nou. Evenimentele romanului, aventura produc schimbări interne înregistrate epic prin sublimul tragic al poeziei reflexive. Antar nu este personajul egal cu sine însuşi de la începutul şi până la sfârşitul romanului. Aş spune chiar că maturizarea personajului se construieşte din aproape în aproape prin acceptarea unui destin potrivnic. Numai că transcedentul pentru erou nu există. În locul acestuia, romancierul pune iubirea de poezie, de trib, de iubită, supervizate de uriaşul sentiment al onoarei. Chiar şi rugăciunea lui Antar este un apel la propria sa putere. *Păgânismul* va fi pentru autorul coranic al romanului pretext pentru zugrăvirea unui mod de existență eroic şi creator totodată. Grija pentru *verosimil* şi *idee*, ce va irupe în romanul arab, izgonind aproape epicul, este tolerată deocamdată de istoricitatea prestigioasă a personajului ce iese din banalitatea speciei. Nu destinul colectiv sau destinul unui personaj prototipic, cu aspect de generalitate interesează, nici personajul mitologic, ci destinul individual istoricizat al unui poet genial şi unic al literaturii arabe. În acest sens, literatura arabă este singura care a creat romane ale geniului „datat istoric", romane valoroase, ceea ce nu i-a reuşit literaturii europene.

De nenumărate ori criticii moderni au arătat că romanul geniului este sortit eşecului, cu argumente pe care nu le putem pune la îndoială. George Călinescu a demonstrat-o la noi ori de câte ori în cariera sa a fost pus înaintea acestei teze confirmate. Că este aşa, au mai arătat-o şi marii romancieri atraşi de imaginea epică a personajului ideal. S-au creat de obicei romane net sub valoarea operei personajului sau personaje net sub valoarea geniului real. Scriind romanele unor genii, Th. Mann sau Bellow, de pildă, s-au simțit obligați să-i inventeze. Prozatorii europeni nu au scris deocamdată un mare roman despre un geniu real al culturii europene. Lucru care nu a fost posibil de altfel în nici o altă ipostază anterioară a romanului. Romancierului arab, şi numai lui, i-a reuşit însă tentativa. Iubirea nefericită a fost, desigur, în cazul romanelor despre Antar şi Madjun un pretext, ambalajul erotic destinat marelui public, pentru că oricine îşi poate da seama că romanul personalității geniale are în vechea literatură arabă, în centrul său, chiar complexa imagine gânditoare a celui ce creează în mod real artă sau istorie.

Efectul a fost posibil datorită tehnicii colajului, manifestat în proza arabă încă de la începuturi. Este vorba de împănarea textelor cu citate, ceea ce trebuia să vorbească despre erudiția naratorului, dar de o împănare atât de savantă încât materia citată să facă corp comun cu narațiunea propriu-zisă. Textul liric sau documentul politic vor face în cele din urmă parte din romanul personalității, construind, după caz, psihologia de excepție a geniului, vocația sa creatoare. De aceea romanul lui Antar acordă o asemenea importanță citării in extenso a poeziei

scrisă de Antar, lucru care i-a intrigat pe editorii europeni în clipa în care au venit în contact cu proza arabă. Spre deosebire de romanul chinez, unde poezia contribuie la crearea homofoniei epice, în romanul arab poezia şi citatul în general sunt elementele indispensabile în construirea psihologiei personajului de excepţie. Citatul poate fi şi plagiat, după cum am mai amintit. Episodul morţii lui Antar, de pildă, a fost descris de comentatori drept o „poveste furată", pur şi simplu luată ca atare dintr-o altă istorie, un alt roman[45].

Un al doilea procedeu a fost apariţia martorului narator. Acesta a depus mărturie în text că ceea ce s-a relatat a fost adevărat, că veridicitatea întâmplărilor nu poate fi contestată. De aceea naratorii afirmă în text că această *Sīra* este o operă istorică reală. Prezenţa personajelor istoriei adevărate a avut menirea de a creea verosimilitate şi adevăr istoric. Lucru exploatat de narator(i) de-a lungul întregului traseu romanesc[46].

Abia acum putem vedea în *Coran* un amplu roman confesiv şi speculativ, scris despre Allah. Erudiţia lui Mahomed nu ne apare decât ca o şansă de reconstruire a revelaţiei şi dimensiunilor spiritului dumnezeiesc, o formulă prin care avatarurile intelectuale ale naratorului se arată drept eşafodajul real al proiecţiei divine. De aici osmoza Allah-Mahomed; de la o identificare epică, se ajunge prin urmare la una transcendentală, în sens pur romanesc, deoarece această analiză nu se ocupă de fundamentul vizionar religios al problemei.

Mahomed, citând din Vechiul şi Noul Testament, citând vorbele divine dictate lui, polemizând sau scriind scenariul dramatizat al unor legende canonice, are ca unic ideal crearea — atât cât e cu putinţă chiar „profetului lui Allah" — a imaginii personalităţii divine, supraumane şi nemărginite. Ceea ce întreg corpusul profetic al lumii ebraice nu şi-a putut imagina că s-ar putea realiza, ceea ce evangheliştii au sperat cu timiditate prin mărturiile despre Iisus, Mahomed a afirmat cu orgoliu că se poate şi că a reuşit. Se cuvine deci să tragem şi concluzia: tiparul *Coranului* se revendică, prin făţişa sa abordare a divinităţii ca personaj, categoriei romanelor personalităţii. Sub aspect speculativ şi arhitectonic, anunţând însă şi proza de idei.

(Jurnal. Contemporanizarea trecutului şi sincronizarea diversităţilor născute din mentalităţile, limbile, culturile popoarelor acestei planete să fi devenit, tot mai acut, una din plăcerile intelectuale ale omului secolului al XX-lea? Problema adevărului ne tulbură, desigur, dar mă întreb, de pildă, dacă ceea ce afirm acum, în trena mileniului al II-lea despre Coranul scris în secolul al VII-lea, este un adevăr în general, sau un adevăr al meu? Întrebarea neliniştitoare dacă adevărul aparţine epocii şi civilizaţiei mele, sau acelor epoci şi civilizaţii trecute, îmi aduce aminte de ceea ce spuneau romanii: temporis filia veritas — adevărul este fiul timpului.

Al timpului lor, al timpului nostru, al timpului în general? Ceea ce este o absurditate, pentru că timpul este dat de mişcarea lumii. Neliniştea obligă la prudenţă. Numai că lângă ea creşte adeseori sălbatic, disperarea de a nu putea

[45] Moartea eroului sau războinicului islamic datorită unei săgeţi otrăvite este comună în literatura orientală. Vezi H.T.Norris, *The Adventures of Antar*, *op. cit.*, 1980, p. 60 şi 219.
[46] Vezi „Les personages historiques dans le roman d'Antar" în Driss Cherakaoui, *op. cit.,* p. 160 ş.u.

corecta sau opri tăvălugul decadenței, al distrugerii epocilor care au fost şi a aceleia în care viețuim. Neputința aceasta m-a împins adeseori, scriind Civilizația romanului, spre o stare de adâncă insecuritate. Sufletului celui ce scrie aceste rânduri, format într-un timp atât de limitat la scara istoriei şi guvernat de o oarecare stabilitate spirituală, i-a fost greu nu de puține ori să străbată erele culturale presărate invariabil de speranțe, avânt, o maturitate fascinantă dar care, parcă speriată de propria-i splendoare, s-a grăbit întotdeauna să-şi cheme din interior sau de aiurea, destructorii. Istoricii sunt, de aceea, probabil, spiritele cele mai tragice, pentru că sunt cele mai solicitate dar şi cele mai neputincioase şi mai obosite, măcinate de ceea ce aş numi „anemia mileniilor". Criticul însă, cu totul deosebit de istoric prin structură dar şi prin temperament şi obligat să facă istorie, poate traversa stări paradoxale de dezagregare, pentru că el este prin structură albina care veghează la mierea şi fagurii din timpul vieții sale lucide.

Plictisit prin temperament de trecutul canonizat, de formele uzate, afirmate, consacrate, el este mereu de partea artei noi, libere. De aceea el caută întotdeauna un sens nou în operele trecutului. Îi place trecutul ca prezent şi prezentul ca viitor şi toată vibrația lui sufletească se pune în slujba artei care abia acum se face. Este optimist, încrezător în destinul triumfător al artei timpului său, pe care o consideră mai presus de aceea din toate timpurile; se poartă capricios cu ceea ce nu aparține culturii sale, pentru că el este prin definiție avocatul culturii sale. Cel mult se miră, prefăcut, de lumile din jur, rămânând convins în străfundul sufletului că arta lumii lui e deasupra tuturor celorlalte.

Cunoscând bine istoria literaturii şi a culturii, se obligă să le uite pentru a nu-şi umbri contemporanii; dar ştie să le etaleze numai atunci când are nevoie de argumente pentru prezent, deoarece nu vrea să fie atins de maladia mizantropiei şi nici de capcana mortală a istoriei culturii. Câți critici străluciți nu au pierit în peştera acestei vrăjitoare Circe? Câte momeli inofensive nu şi-au devorat victimele?

Nu ştiu dacă romanul este o asemenea momeală, dar de multe ori am presimțit acest lucru, ca şi acum. Vasta lui experiență, traseul debordant, metamorfozele au probabil nevoie, pentru a fi urmate şi descifrate în totalitatea lor, de o mie de suflete sau de un om cu şapte capete. Şi aceasta pentru că fiecare mentalitate, cultură obligă la o înțelegere cât mai profundă, fiecare limbă cere un obol oricât de modic şi, cu aroganță, câteştrei vor să subjuge total, eventual până la a-şi transforma musafirul într-un prizonier fără scăpare. Puțini ştiu că, după ce o cultură a acceptat cu greu să te primească, fie şi ca însoțitor al romanului, la fel de greu ea îți eliberează şi permisul de plecare. Această înşiruire de eforturi de a te face acceptat, groaza că vei plăcea atât de mult încât nu vei mai fi lăsat să pleci fac parte din odiseea celui care scrie aceste rânduri. Ithaca mea este prezentul. Spre să nu-l pierd şi să mă reîntorc la el cu bine. Cândva, va merita probabil să-mi scriu cealaltă odisee, odiseea criticului — un biet muritor — însoțitor al unei forme de artă care l-a ales anume pe el să retrăiască câteva milenii de roman şi cultură. Ceea ce îngerul a fost pentru Ezechiel şi Mahomed, a fost pentru mine romanul. Deocamdată mă aflu la ceva mai mult din jumătatea drumului meu. Au mai rămas de parcurs doar o mie de ani de roman, dar, să fim înțeleşi, este vorba de cea mai densă mie de ani din viața romanului. Sunt încă în Arabia Islamului care îşi construieşte o splendidă cultură, un nemaîntâlnit roman, şi eu, o creştină,

dintr-o lume de negîndit pentru ei, o lume a civilizației tehnologice, a socialismului dezastruos şi simulacrului democratic, lume aflată în răsăritul Europei, nu cine ştie ce cunoscut în sfera culturii planetare, sper să vă pot face pe voi, cititori ai lumii mele, să-i înțelegeți şi să-i acceptați ca fiind ai voştri. Scriu aceste rânduri în Bucureşti în ziua de 7 septembrie 1986, când un semnal sonor anunță ora 9 dimineața. Un soare strălucitor încearcă să împrăştie ceața rară a zorilor, mănunchiuri de fuioare pe care le contemplu din turnul meu de nouă etaje de pe Şoseaua Alexandriei. Prin lumina limpede se zăresc pâlcurile de copaci din jurul reactorului nuclear de la Măgurele, cam la 5-6 km spre sud. Sunt şapte ani de când am început civilizația romanului şi ceasul pare să mă anunțe că însuşi timpul este prezent la scrierea acestor rânduri. Nu l-am chemat niciodată. El însă mă supraveghează şi mă împinge înainte. Obligația derivată din contractul cu romanul mă obligă, desigur, să mă întorc. Încă nu sunt în prezentul romanului decât cu gândul. Lumea reală a cărții mele este în acest moment Islamul din primul secol de după Mahomed, care seamănă dureros de mult cu situația lumii islamice de azi. Dar pentru a înțelege prezentul nu trebuie oare să cunoaştem trecutul?

Jurnal II. 15 martie 2006, New York, ora 7 dimineața. Desigur că nu îmi este uşor să intru din nou în textul acesta după 20 de ani. Dar ceea ce scriam atunci stă în picioare si azi. Reperele schimbate ale vieții nu au alterat contractul cu romanul. Citind exegeză în bibliotecile americane, realizez că ceea ce am gândit a fost validat de cărți scrise într-o limbă pe care nu o cunoşteam când am scris aceste pagini, mă refer la engleză, şi că exegeți care nu mi-au cunoscut cartea au confirmat în ultimii ani validitatea teoriilor mele. Oare ce poate fi mai prețios pe timpul vieții mele?)

Arabescul

Influențată de la început de arta creştină din orient, de arta iraniană şi elenismul adus până în Pamir şi Indus de Alexandru Machedon, arta musulmană şi-a cristalizat influențele retopindu-le în ceea ce va constitui propriul ei profil. Ştim că Islamul expansionist şi-a implantat arta în regiunile cu cele mai vechi civilizații ale planetei. În acest fel el a contribuit la o resintetizare a fostelor sinteze[47] prin mărirea contactului dintre lumea mediteraneană şi cea asiatică. Proces turbionar în care totul se reia parcă ciclic de la capăt. „Aşa cum arta, ieşită din Egipt pentru a exprima credința întregii lumi vechi, a trecut din Egipt în Asiria, din Asiria în Fenicia, din Fenicia în Grecia, din Grecia la Roma şi de la Roma în Bizanț, tot aşa revine din Bizanț în Egipt, în epoca coptă, pentru a muri în leagănul ei şi a renaşte acolo într-o formă nouă.[48]"

Specificul artei islamice fixat în formele sale definitive spre anul 1000 (cu precădere în epoca fatimidă a Egiptului) este dat de spiritul geometric şi abstract care îl inspiră, de ritm, stilizarea prototipului natural, epigrafie şi suprapunerea

[47] Georges Marçais, *L'art de l'Islam*, 1946.
[48] Al. Gayet, *L'Art arabe*, 1893.

temelor. Pentru cei ce îl contemplă, *arabescul*[49] pare o necesitate disperată de umplere a unui gol (el exprimă oroarea de gol, *horror vacui*[50]) cu lucruri complicate şi logice, găsite de o ingeniozitate şi fantezie specifice.

În arabesc, ochiul şi sufletul se pierd pentru a se regăsi printr-un act în cel mai înalt grad reflexiv. De aceea decorul musulman, acea succesiune de motive geometrice a fost considerat de filosofii culturii drept o construcţie în cel mai înalt grad intelectuală.

Arabescul, după cum îl fixează Georges Marçais, nu „copiază o plantă, ci interpretarea pe care i-au dat-o cândva sculptorii şi mozaicarii" fiind în cele din urmă o „stilizare a stilizărilor". În acest mod, s-au împrumutat constant printr-un lanţ al transmiţătorilor teme tot mai deformate, iar în erorile de sens, în alterarea temelor şi motivelor s-a afirmat — ceea ce pentru noi ar părea de neînţeles! — geniul artistic al acestei lumi şi ideea ei de frumuseţe.

Arabescul este un decor fabulos în care palpită o idee. O negaţie a imitaţiei — imitaţie ce stă la baza artei greco-latine. Arabescul, observa Spengler în *Le decline de l'Occident*, este „antiplastic, ostil imaginii şi corpului; incorporal, decorporează obiectele pe care le acoperă cu o bogăţie infinită de motive; arhitectura volatilizată, în ornamentică devine motiv magic". Idealizarea săvârşită de artistul arab se află la antipodul imitaţiei. Portretul pe care Al. Gayet îl face creatorului arab merită măcar reamintită pentru că el ne va ajuta să înţelegem nu numai romanul, ci şi psihologia romancierului arab.

Acest creator se află într-o situaţie opusă aceluia ce-şi concepe opera din dorinţa de a concura formele naturii. Pe artistul arab nu îl interesează formele exterioare ale obiectelor din natură, ci „distingerea gândirii care doarme în inima obiectelor, fără a se ataşa de ele" ci de idei. Cum a rezolvat artistul arab acest lucru? Prin asamblarea de fracţiuni de unghiuri şi hexagoane, prin reunirea într-un punct a trei fracţiuni egale celor patru treimi ale unghiului drept. Artistul arab vede cu sufletul „în timp ce rivalii atât de admiraţi ai şcolii imitative văd cu ochii şi nimic altceva". Modul de *a vedea* al acestui artist este diferit de al nostru: ceea ce nouă ni se pare monoton nu are pentru el nici o legătură cu uniformitatea; totul merge spre pătrunderea sensurilor până într-atât, încât „fiecare linie a desenului va dezvălui o lume de idei înlănţuite".

Astfel, „un mozaic arab ar conţine infinit mai multe sensuri decât cea mai perfectă statuie, chiar dacă ar fi de Praxitele. Acela este un freamăt al sufletului, acesta — mulajul anatomic al muşchilor unui Hercule de competiţie sportivă"[51]. Poligonia compozită a maeştrilor geometriei, reţeaua de unghiuri şi ansambluri poligonale de un uriaş şi apăsător simbolism ar avea scopul de „a face gândirea vizibilă prin anvelopa corporală, distingerea dincolo de ea a emoţiei extazului şi splendorile infinite". De aceea artei arabe i-a fost indiferentă forma umană, pentru că a văzut în ea o sumă de planuri neregulate. Sistematizându-le, artistul a

[49] Primele încercări de definire a *arabescului* se datorează lui Ernst Kühnel, *Die Arabeske*, Wiesbaden, 1949 şi lucrărilor următoare dintre care una este citată mai sus; Alois Riegl, *Stilfragen*, Berlin, 1893 din care s-a inspirat Kühnel si Georges Marçais în numeroasele sale lucrări dedicate artei islamice.

[50] Oleg Grabar, *The Formation of Islamic Art*, Yale University Press, 1973, capitolul „Early Islamic Decoration: The Idea of an Arabesque".

[51] Al. Gayet. *L'art arabe*, *op.cit.,* p. 182.

falsificat proporţiile făcându-le ritmice şi realizând astfel o „poligonie a viului" amestecată cu formele animale, vegetale, pe principiul afinităţilor simbolice. Geometrizarea umană are la bază ideea modernă a omului tratat ca o arhitectură, descifrarea misterului său printr-o poligonie descriptivă.

Dacă noi suntem într-un sens prizonierii artei imitative, ai exteriorităţii lucrurilor şi analizei, atunci arabii au fost prizonierii esenţei, ai simbolului exprimat printr-o „ecuaţie algebrică în care regăsesc o ordine dată de idei". În spatele simetriei funciare, a acestei arte „stă altceva, observa Al Gayet, decât reţeaua de pătrate sau triunghiuri; acolo unde nu s-au văzut decât fracţiuni de unghiuri, sufletul unei rase a palpitat". Rigiditatea liniilor geometrice să fi exprimat fluctuaţiile sufleteşti ale unor aspiraţii care pentru noi rămân ascunse? Dacă am avea intelectul astfel structurat încât să ne putem scufunda în irealitatea lor, este posibil că am putea percepe totul ca perfect verosimil.

Dezgustul pentru imitaţie, atracţia pentru invizibil, suflul mediativ, ritmarea repetiţiei, regularitatea, obsesia scrisului frumos atât stilistic cât şi epigrafic, sentimentul infinitului creat de întretăierile geometrice, asamblarea de forme simetrice aflate parcă în goană după ceea ce încă nu s-a creat pot fi văzute şi azi în arta care împodobeşte grandioasele palate şi moschei aurite de pe teritoriul imensului fost imperiu. Pentru europeanul prins de şerpuirea liniilor poligonale, totul pare că se ţese într-un labirint în care va trebui să rătăcească fără şansa unei găsiri a sensului.

Stupoarea lui e că în orice direcţie ar lua-o, va ajunge la un punct identic aceluia din care a plecat. Nimic mai străin artei occidentale axate pe o devenire narativă, demonstrativă a temelor şi a ideii sau pe o convocare analitică a esenţelor. Acest *totul se repetă* al Arabiei, care înseamnă eternitate, capătă în final consistenţa unui avertisment filosofic şi estetic pe care îl ştim venind din acea resemnare de esenţă a credinţelor asiatice. Acest *totul se repetă* respiră prin *simetrie*, ca şi printr-o afirmare a *regularităţii* ca o formă de *identitate*, de regăsire. *Asamblările* din *repetiţii* readuc periodic la locuri fixe: din această dispunere se naşte ideea evoluţiilor desăvârşite, cu atât mai sinuoase şi mai subtile, cu cât detaliul asamblajului va fi mai delicat.

Oleg Grabar[52] discutând acoperirea completă a suprafeţelor ornamentale, relaţia dintre forme, motivele geometrice, potenţialul infinit al reproducerii sau creşterii formelor, arbitrarietatea şi libertatea de alegere a subiectelor, a observat câteva paradoxuri. Unul ar fi că abstracţia arabescului nu este asemănătoare unei formule chimice, nu este simbolizarea simplificată a unei oarecare realităţi, o abstracţie matematică, ci o realitate în sine, o invenţie artificială care şi-a fundamentat propriul ei set de reguli. Un al doilea paradox este că ornamentul arabescului apare în dublă măsură drept sclavul şi stăpânul spaţiului în care se produce. Al treilea paradox ar fi că în ceea ce are mai bun şi mai înalt, acest ornament este în egală măsură un exerciţiu practic şi o meditaţie intelectuală[53].

Avem prin urmare o diversitate majoră, o stilizare a stilizărilor bazată pe

[52] *Op.cit.*, pp.202-204.

[53] Ibid. „It is an exercise in the sense that it consists for the most part in isolable formulas; yet it is also a meditation for there always is in it, tu use a colloquial expression, more than meets the eye. But, like the beads of the holly man, the meditation it suggests is not in itself but in the mind of the beholder."

mijloace foarte limitate, pe o arhitectură destul de fixă. Ea înrudeşte arta arabă cu poeticile restrictive ale artelor semite, revendicând-o culturilor ce au afirmat supremaţia abstractului şi al ideii. Arta arabă e o artă a nuanţei. Romanul pur arab se va defini la rândul lui printr-o configuraţie pe potrivă, susţinută de o mentalitate şi o limbă ce respectă principiile arabescului.

Arabescul romanesc

Romanul creat de arabi în secolele de înflorire a civilizaţiei islamice este un decor, un desen geometric narativ care îmbracă faţada unei idei sau ideea, aşa cum mozaicurile, arabescurile picturale ori săpate în piatră şi metal îmbrăcau pe dinăuntru şi pe dinafară moscheea — altarul sfânt ce indica pentru drept-credincioşi direcţia templului din Mecca, locul în care s-a revelat lui Mahomed ideea de Dumnezeu. Acest roman se inspiră în cel mai înalt grad din real, dar este vorba de un real al spiritului reflexiv şi eseistic deformat de geometria retorică şi transmisiune, irealizat până la absurd şi fantastic.

Arabescul romanesc îşi capătă substanţa exact din ceea ce pentru romancierul european constituie cel mai mortal pericol: monotonia reluării ideii până la saţietate, repetarea motivelor şi acumularea formelor narative de o respiraţie epică limitată (snoava, anecdota, întâmplarea, vorba de duh, zicala, proverbul). Procedeul temelor preluate şi remestecate stilistic, a fost înlesnit şi de plagiatul care nu constituia în cultura veche arabă un fapt negativ, dimpotrivă. Faţa întoarsă spre trecut a acestei lumi pare a fi cea mai bună dovadă că accentul supremei valori cădea în cea mai mare parte pe dimensiunea tradiţiei. Timpul pentru cultura arabă, în general, a însemnat de la un moment dat, după o remarcă a lui Lucian Blaga, din *Orizont şi stil*, cădere, devalorizare, decadenţă.

În roman, arabescul se materializează printr-o construcţie epică lineară (perspectiva, contrapunctul epic sunt absente, totul se petrece în chiar timpul povestirii), complicată şi foarte logică (chiar riguros logică, până la geometrie), încărcată dar coerentă şi simetrică.

Esenţial în linearitatea romanului axat pe asamblări minuţioase de citate (cu rol important), de motive, teme este *principiul împletiturii* ce veghează la armonia ritmicităţii repetării. Limita arabescului romanesc este spaţiul fizic al cărţii, pentru că el se poate desfăşura ritmic la infinit.

Într-o asemenea arhitectură epică, realul imprevizibil sau imaginarul debordant nu au ce căuta. Şi unul şi celălalt sunt aduse cumva la un acelaşi numitor prin extrema stilizare a realului şi spiritualizarea imaginarului.

Aşa cum în arta arabă figurile umane, reprezentările erau interzise prin dogmă (dar apăreau, după cum am amintit mai înainte, stilizate), tot aşa şi în roman personajele se supun stilizării. Ele devin fiinţe generice, aproape fără corporalitate şi istorie, existând prin idee. Numai că se produce o inversare de planuri cu urmări excepţionale; în această situaţie se afirmă în toată plenitudinea lui reprezentativă, concretă, temperamentală, plină de viaţă reală — *naratorul*, cel care narează, martorul sau autorul. El îşi umbreşte personajele atât prin prezenţă, forţă speculativă, inteligenţă, cât şi prin aureolă aventuroasă. Chiar stil, aş mai spune, exprimare şi talent actoricesc.

Prestigiul autorului rafinat, cult şi subtil devenit personajul propriului său roman, planează uriaş deasupra prozei arabe. Este un alt mod al romanului arab de a pune în centrul său personalitatea strălucită, istoricizată. În acest roman, Homer sau Apuleius ar fi trebuit să fie ei înşişi personaje de prim plan, în stare să-şi umbrească ficţiunile romaneşti, cei care şi-ar fi povestit aventura scrisului, modul în care au gândit *Iliada* sau *Măgarul de Aur*, în ce locuri şi-au întâlnit personajele şi ce părere au despre ele.

Dacă romanul greco-latin s-a dezinteresat de persoana fizică şi spirituală a autorului (lucru transmis romanului bizantin şi romanului medieval occidental), romanul arab îl alege ca personaj central. Autorul, jucându-se cu stilurile şi temele narative, coboară între ficţiunile sale, ca în romanul textualist sau post-modernist. El nu este un demiurg şi nu ştie ce se află dincolo de ţeasta personajelor create, ce au făcut altcândva, ci numai în momentul în care le întâlneşte. În mod real, singura psihologie romanescă este aceea a lui, iar aceasta se exprimă prin consideraţii sarcastice şi asociaţii de idei ameţitoare.

Proza de idei, matură, s-a afirmat nu întâmplător aici, în coasta Iranului şi în apropierea spiritului speculativ iudaic. Al-Gahiz, Al-Hamadhani şi Al-Hariri sunt pentru roman minţile speculative strălucite în stare să pună pe acelaşi talger eseul fascinant şi aventura epică. Eseul intră decis în naraţiune, o retopeşte, pentru a-i da o turnură cu totul originală. Epicitatea se arată un condiment al ideii. Şi o dată cu eseul se plămădeşte alter-egoul naratorului: personajul la fel de rasat, inteligent, cult, care sfidează prin rătăcirile lui deliberate, structurile stabile sufleteşti şi spirituale ale lumii sale. Rătăcirea acestui personaj este o reflectare de esenţă a neastâmpărului beduin.

Şi câtă uimire! Prin acest cinic de geniu, rătăcitor fără istov, pe care îl iubeşti mai mult pentru libertatea lui, intră în roman neliniştea morală şi îndoiala nimicitoare, cinismul pentru a nu-l mai părăsi niciodată. Tensiunea reală este deocamdată aceea a confruntării dintre lumea dogmatizată, conformistă a autorului totodată narator şi personaj, şi idealul unei lumi şi gândiri libere reprezentate de personajul pe post de partener colocvial. Şi nu întâmplător acest personaj s-a născut în epoca celor mai violente mişcări din lumea arabă, ce vizau eliberarea gândirii de dogmele filosofice şi religioase, mişcări ce-au sucombat din nefericire în alinierea dezastruoasă a gândirii islamice.

Adus în Europa prin Spania almohadă, personajul acesta de intensă spiritualitate a fost numit *picaro*, ceea ce înseamnă o persoană intrigantă, aventurieră, lipsită de orice valoare morală, ce se amuză răutăcioasă — ceea ce constituie un reducţionism simplist. Dar dacă atât a văzut cultura europeană în personajul arab, atunci atâta i-a fost la vremea aceea măsura înţelegerii. Vor trebui să treacă mai multe secole până când un Wilde sau Gide să redescopere o dimensiune ce se dezintegrase în adoraţia întunecată a lumii islamice.

Specifice spiritualităţii arabe i-au fost cărţile eseistice şi enciclopedismul, ca şi o confuzie timpurie care îi considera prozatori pe toţi aceia care scriau lucrări geografice (doldora de fantastic), istorice, teologice etc. Genul epistolar, a cărui înflorire impresionantă a condus în cele din urmă la decăderea prozei literare arabe, pentru că a cultivat intens rimele şi preţiozitatea, a întărit dominantele acestea laolaltă cu încă una: manierismul favorizat de limba muzicală, ritmată şi rimată ce subjugă definitiv şi proza. Separaţia psihologică dintre lumea arabă şi

literaturile occidentale este, din acest punct de vedere, profundă, şi, de aceea, excepţională prin originalitatea intrinsecă.

De ce totuşi a cunoscut o asemenea înflorire proza speculativă? De ce opţiunea pentru ea? Poate pentru că arabii nu au cunoscut, cum aminteam mai înainte, ficţiunea (ea reiese cel mult din geometrizarea până la deformare a realului) iar limba lor poate exprima mai uşor ideile abstracte şi raţionamentul logic. Când arta poetică a lui Aristotel a fost tradusă în arabă, se ştie că traducătorii n-au înţeles cum să transpună unii termeni tehnici, deoarece genurile poeziei greceşti nu corespundeau cu cele arabe. Arabii au crezut că „epica" ar corespunde naraţiunii (*qasas*), care ar fi fost aplicată de greci unui gen de poezie ce nu avea corespondent în arabă. Averroes echivalează chiar poezia epică greacă cu unele pasaje narative din unele *qaside* (vezi J.M. Abd-El-Jalil, *Histoire de la littérature arabe*).

Geometrismul romanului arab mai poate fi comparat şi cu o geometrie a sentimentelor şi ideilor, nu numai a formelor, o geometrie vegheată de raţiune. De altfel, în treacăt fie spus, chiar teologia musulmană, mistica s-au construit pe armonizarea raţiunii şi credinţei.

Linearitatea acestui roman mai decurge apoi şi din verbul ce exprimă cu precădere nu timpul acţiunii, ci dacă ea este terminată sau în curs. Discontinuitatea specifică ritmicităţii arabescului se materializează epic prin dilemă (ca o ruptură ce obligă la o alegere) şi nu prin silogism, ceea ce a avut drept consecinţă trecerea de la principiu direct la consecinţă. Geometrizarea a mai avut ca urmare îngheţarea timpurie a formelor până la compromiterea lor totală din punct de vedere formal. De unde concluzia că arabii nu au avut atât geniul de a inventa, ci de *a se imita*, iar stilul în exces va face ca gândirea să fie mascată de artă. Estetismul s-a substituit de timpuriu gândirii originale, inventivităţii artistice libere, devenind astfel un factor coercitiv.

Al-Ğahiz. Cartea zgârciţilor

Arabescul romanesc cunoaşte trei piscuri singularizate de o posteritate imitativă până la adoraţie: Al-Ğahiz , Al-Hamadhani şi Al-Hariri. Al-Ğahiz (777-869) a fost considerat cea mai strălucită personalitate creatoare a lumii arabe din secolul al IX-lea şi chiar cel mai mare prozator al acestei literaturi.

Abu Utman' Amar ibn Bahr, poreclit ***Al-Ğahiz*** (de la ğahaza — a se holba), s-a născut la Basra şi a trăit în preajma marilor califi ai vremii sale. De o vastă erudiţie, considerat „unul din marile spirite ale umanităţii"[54] el scrie spre bătrâneţe, printre cele aproximativ două sute de opere ale sale, şi *Cartea zg*ârciţilor — *kitab al Buhala,* o carte ciudată şi contradictorie pentru exegeţii europeni. Ideea centrală ar fi satirizarea ne-arabilor zgârciţi (e vorba de o polemică la adresa spiritului iranian ce pătrunsese puternic în viaţa arabilor), şi afirmarea generozităţii şi superiorităţii arabilor.

Structura cărţii a produs stupoare. Că este aşa, arată faptul că, din nefericire, această deschidere spre roman, această invitaţie spre inovaţie n-a mai fost urmată

[54] Al-Gahiz, *Le livre des avares*, traduction française par Charles Pellat,Paris, 1951.

aproape de nimeni în lumea arabă cu o forţă egală şi că, citit de europeni, romanul a iritat tocmai pentru că a plăcut, deşi contrazicea toate datele compoziţiei narative europene. Iată ce scria un important comentator al fenomenului cultural arab, G. Marçais în *Observation* (citat de Ch. Pellat): „Cartea denotă la autorul ei gustul pentru observaţie, dragostea pentru detaliul precis şi tipic, şi, ceea ce este mai mununat, o înclinaţie pentru analiza psihologică. Dacă ar fi fost vorba de o puternică imaginaţie creatoare, de aptitudinea de a inventa o intrigă ale cărei anecdote şi mici portrete ar fi reuşit să umple canavaua, romanul sau cel puţin nuvela s-ar fi putut naşte. Altminteri, o absenţă completă a compoziţiei, reluările, digresiunile, un ultim capitol de 40 de pagini care nu are decât o foarte vagă legătură cu restul cărţii — toată dezordinea aceasta este a unui om spiritual, curios, foarte erudit, care şi-a făcut o regulă din neputinţa de a se disciplina... foarte convins că „plictiseala s-a născut din uniformitate", a ridicat vorbirea alandala la înălţimea unui principiu literar. Cât despre stil, el mi se pare magnific în neglijenţa sa, rapid şi nonşalant, uneori supralicitat dar totdeauna ferm şi adesea pitoresc; el este al unui scriitor rasat, abundent şi zorit, meticulos în neglijenţă dar sigur pe limba sa şi bucuros mai mult să discute decât să descrie, să argumenteze subtil decât să povestească cu voiciune." Iată o descriere cum nu se poate mai ciudată a marelui roman de la sfârşitul secolului al XX-lea, scris de Carpentier, Ernesto Sabato, Bellow şi mulţi alţii!

Enervarea lui Marçais este a unui profesor mirat că regulile compunerii clasicismului francez, considerate fenomen universal, nu au funcţionat şi în romanul arab! Dar pasajul acesta citit cu atenţie ar putea fi de fapt considerat, privindu-l din alt punct de vedere, extrem de elogios, exact prin ceea ce se reproşează. „Negativele" acestea fac parte de altfel dintr-un alt sistem arhitectural al romanului, afirmat în forme modificate şi de romanul psihologic şi eseistic european, ca şi de romanul deschis, parabolic şi digresiv. Acestea ar fi însă punctele de contact dintre romanul arab şi romanul european, pentru că romanul arab nu poate fi judecat printr-o altă grilă şi prin nici un fel de reducţionisme, ci în conformitate cu configuraţia sa originară.

Criticul trebuie, în asemenea ocazii, să ştie să recunoască conceptele estetice pure, „acea succesiune a determinaţiilor conceptuale ale ideii în derivarea lor logică", „în ceea ce este conţinut în forma lor istorică", conform îndemnului hegelian din *Prelegerile de istorie a filosofiei*, pentru a nu rămâne la nivelul formelor empirice. Dacă văd romanul acolo unde nu a mai fost văzut, este pentru că am simţit palpitând o structură estetică pură, sub hainele cele mai diverse îmbrăcate de ea de-a lungul timpurilor, în cele mai diverse lumi, culturi şi civilizaţii culturale, construindu-şi în fiecare o faţă originală, restructurându-se într-o arhitectură inconfundabilă. Trecând prin culturi, această propensiune a creatorului de artă s-a metamorfozat afirmându-şi în permanenţă esenţa, apartenenţa la un fond comun, aşa cum rasele umane derivă din conceptul perechii primordiale.

Romanele chinez, egiptean, hindus, grec, latin, japonez afirmă o diversitate extremă şi originalitate atingând o prolificitate, aş spune, aproape biologică. Dar ele sunt romane, şi prin acel general romanesc regăsit nealterat în fiecare: afirmarea existenţei epice a unui personaj (care poate fi fictiv, real, un peisaj, o idee, autorul însuşi) într-o temporalitate (ireală, reală, psihologică) ce se defineşte

sau defineşte o devenire (psihologică, evenimențială, spirituală, semantică, stilistică) prin aventură sau contemplație.

Două sunt personajele principale din romanul sau *Cartea zgârciților* tradusă la noi din arabă de Grete Tartler, sub titlul *Tratat despre zgârciți*: autorul-narator Abu-Utman' Amr ibn Bahr Algahiz şi ideea sa de o subtilitate excepțională etalată pe muchea de cuțit a ironiei muşcătoare, umorului şi satirei tragice. În *Precuvântarea* la carte, adresată unui *tu*, adică cititorului, şi scrisă ritmat şi rimat, Al-Ğahiz motivează tema aleasă, arată cu lejeritate mijloacele literare folosite (şi o face ca un critic versat) evocă izvoarele de filosofie şi înțelepciune pe care le-a frecventat. Fuziunea glumei cu seriosul — afirmă el în această remarcabilă artă poetică — l-a obligat să împletească argumentele originale cu şiretlicurile subtile şi anecdotele amuzante. De ce opțiunea pentru satiră? Pentru că, mărturiseşte autorul, are o foarte bună părere despre râs. Al-Ğahiz apără râsul, umorul (incriminate de creştinismul medieval), susținând că ele au fost date de Dumnezeu, pentru că lui Dumnezeu nu-i place urâțenia.

Divinitatea, afirmă el cu umor, nu putea da creaturilor sale un defect pe post de binefacere. Cât despre arabi, aceştia, aminteşte el, sunt înclinați spre veselie, le place să râdă şi chiar să-şi poreclească copiii cu epitete ce vorbesc despre seninătate şi bună dispoziție. Pe eroi, mai mărturiseşte, i-a evocat având în minte personaje reale, dar i-a denumit prin pseudonime evocatoare, nume generice (un oarecine fiul lui oarecine etc.); a omis istoriile al căror erou ar fi fost recunoscut şi pe acelea despre făpturi demne de silă sau lipsite de faimă. Numeroase istorii au fost prelucrate fie din teamă, fie din prețuire pentru personajele lor, altele au fost deformate cu bună ştiință în timp ce foarte multe au în centrul lor personaje generice.

Aparent, cartea lui Al-Ğahiz ar fi o sumă de epistole în care unii îi acuză pe sgârciți sau în care zgârciții se dezvinovățesc acuzându-i pe cei risipitori sau generoşi, o colecție deci de întâmplări — veritabile scene epice de un dramatism indiscutabil — întâmplări întâmplate autorului sau povestite direct lui de o terță persoană („Ga'far, nepotul de soră al lui Wasil, îmi povesti acestea", sau „povestea Abu'Ubayda" etc.), relatări auzite într-o adunare de cineva şi reluate („acestea ni le istorisi Al-Makki"), iscodeli mahalageşti, bârfe savuroase: „Ibn Al-Aqadi îşi poftea uneori prietenii să-i calce livada dar mie nu prea-mi venea să cred că el e în stare să ospețească! Aşa că într-o zi l-am descusut pe unul care fusese la el:

- Povesteşte-mi şi mie cum e acolo!
- Dar nu mă vei da de gol?
- Nu, câtă vreme voi fi la Basra."

Indiscret, amator de lucruri picante, naratorul pătrunde în intimitatea celor bogați, pe care nu-i cruță, asemeni unui reporter ce dă publicității fapte de scandal cu tot cinismul de rigoare, chiar dacă se bucură şi el de favoarea sau de festinurile potențaților. Alteori, naratorul Abu'Utman intră în dialog direct cu personajul ce va fi literalmente terciuit, compromis, vitriolat, îl incită să relateze preferând să-l lase să se dezvăluie singur, ca în întâmplarea cu Muhammad ibn Abi al-Mu'ammal. Notațiile proaspete de jurnal, episoadele ce dau sentimentul întâmplatului au meritul de a crea o puternică impresie de viață autentică. Pentru noi însă, aflați la o distanță de secole şi lipsiți de înțelegerea tuturor aluziilor şi replicilor croite de autor pentru eroii săi reali, contemporani, toată această

veridicitate problematizată de un eseist genial este pur şi simplu o ficţiune.

Romanul lui Al-Ğahiz aduce în prim plan, fără saţ, pe zgârciţi. Motivele se repetă cu acea rigoare întâlnită în motivele arabescului pictural. Fiecare capitol îşi are zgârcitul său, fixat sub reflectorul nemilos al disecţiei. Întâmplarea, snoava, anecdota legate de zgârciţi sunt urmate constant de consideraţii spirituale şi docte unde sursele latine nu lipsesc. Repetarea amănuntelor şi monotonia reluării personajului din unghiuri epice diverse, în ipostaze nuanţate vor fi compensate de splendida şi fermecătoarea subtilitate a reflexivităţii.

Al-Ğahiz blamează cu surâsul pe buze, fără aere moralizatoare, zgârcenia ce poate atinge patologicul şi scabrosul, convinge că spiritul poate înlătura penibilul, aruncă nori de sarcasm asupra lumilor moleşite ale Bizanţului şi Persiei, îşi permite să întoarcă totul pe dos, prin unele personaje, apărând cu o uluitoare îndemânare chiar avariţia şi criticând risipa, înţeleasă ca liberalism de substanţă. Sclipitor, ţese intrigi de un remarcabil dinamism epic. De pildă, Abu-l'Aş'Abdi-l Wahhab ibn'- Abdi-l Magid at-Taqafi îi scrie o epistolă despre zgârcenie marelui zgârcit At-Taqafi; Ibn at-Taw'am o citeşte, dar nu are curajul să-i răspundă direct expeditorului, Abu-l'Aş, ci îi scrie tot lui At-Taqafi ca pentru a-l consola.

„Sunt mulţi cei ce slăvesc dărnicia şi binefacerile ei, dăruirea şi noblеţea ei, mulţi numesc risipa lărgime-de-mână. Şi cum ar fi altfel, când ea e rodul slăbiciunii şi al vanităţii? Darul devine risipă abia când întrece măsura; în spatele binelui, când tinzi spre rău, nu poate fi nici o noblеţe — fiindcă dacă răul ar fi o noblеţe, atunci binele ar fi josnicie.

Risipa — Allah să te ferească! — e un păcat: dacă un păcat împotriva lui Allah ar fi noblеţe, supunerea faţă de el ar fi josnicie. Dacă păcatul şi virtutea sunt adunate într-un singur nume şi strânse în aceeaşi graniţă, cum ar fi? Cum ar fi să se şteargă poziţia între nedreptate şi dreptate, aceea dintre spunerea adevărului şi minciună, între credinţă şi trădare, între asuprire şi justiţie, între ştiinţă şi prostie; cum ar fi să li se dea unor calităţi şi defecte aceleaşi nume!

(...) Mulţi au slăvit dărnicia, dar ea e una din acele trăsături lăudabile care pot fi şi mustrate; nu e lucru care să n-aibă vreo slăbiciune sau vreun defect. Cei vechi numeau dărnicia uşurătate, uşurătatea, prostie, iar peste prostie sau pierderea minţii nu mai e decât nebunia. Se spune că ar fi ale lui Chorsoe aceste cuvinte: „feriţi-vă de violenţa generosului când e flămând şi de a zgârcitului când e sătul[55]".

Alteori Al-Ğahiz se opreşte din vervă pentru a da mici lămuriri asupra unor cuvinte rare folosite în text, şi ce surpriză! Micile capitole, discretele şi ignoratele intermezzo-uri nu sunt decât forme mascate de a introduce în roman concretul, pitorescul romanului de aventuri, ca pentru a completa cadrul epic mult prea abstract al romanului. Descărnarea produsă de arabescul structural este contrabalansată prin această mişcare imprevizibilă. „Lămuriri ale cuvintelor vechi folosite de Halid ibn yazid" ce urmează „Istoriei lui Halid ibn Yazid", falsul cerşetor care a strâns o uriaşă avere, aduc în roman cohorta pestriţă a celor mai diverse categorii de cerşetori şi tipuri de cerşit ale epocii, cu toate întâmplările, explicaţiile de rigoare date cu o falsă gravitate erudită:

[55] Al-Gahiz, *Tratat despre zgârciţi*, traducere, studiu introductiv şi comentarii de Grete Tartler, Univers, 1985, p. 218.

„*Muhtarani*: Cel care umblă în straie de sihastru şi te face să crezi că Babek i-a tăiat limba din rădăcină fiindcă era muezin în ţinutul său. Când deschide gura ca unul care cască, nu i se vede limba, dar ea e în realitate cât a unui bou. Şi eu sunt unul dintre cei care s-au lăsat păcăliţi. Un asemenea cerşetor trebuie să aibă cu sine pe cineva care vorbeşte în locul lui, ori o tăbliţă, un carton pe care să scrie ce are de spus.

Kagani: Cel care se preface nebun, epileptic, până la exagerare, încât să nu mai fie îndoială că e stăpânit de *ğinni* fără leac. Atât de cumplit pare vârtejul ce vine asupră-i, încât e de mirare că unul ca el mai trăieşte, cu asemenea beteşug..."

După ce enumeră o grămadă de feluri groteşti de a trage lumea pe sfoară, autorul taie cititorului pofta de a se mai mira spunându-i că n-are chef să-i mai facă pe plac: „Nu am dat lămurire aici cuvintelor pomenite de Halawayh (falsul cerşetor). Ar fi cu mult mai multe, dar n-o să lungim acum vorba despre un lucru care nu se potriveşte cu această carte". Alteori intervine cu precizări de stilist. Într-un loc, de pildă, notează că a conservat vulgarităţile de limbaj sau improprietăţile lingvistice deoarece corectarea lor gramaticală ar fi micşorat farmecul epic şi ar fi distrus atmosfera evocatoare a mediului în care s-au petrecut evenimentele. Este excepţional de şocant şi modern atunci când introduce „lămuriri" ale cuvintelor vechi în subsolul paginii:

„*Našsãl:* Bărbatul care înhaţă mâncarea din ceaun înainte de a fi dat în fiert, înainte ca oala să fie luată de pe foc şi să se fi adunat mesenii.

Našsãf: Cel care ia o lipie, o rupe şi o înmoaie în ceaun, ca s-o îmbuce cu grăsime, pe care, astfel, o fură tovarăşilor săi" etc.

Testamentul verbal al lui Halid, rostit pe patul de moarte, îl înrudeşte pe Al-Ğahiz cu marii moralişti ai Romei antice. El mai aminteşte de Voltaire şi Monstesquieu prin vervă şi o anume mizantropie. Câteodată traseul demonstraţiei este deconcertant, aiuritor, deoarece concluziile fie că ajung la absurd, fie că dau peste cap aserţiunea iniţială. Al-Hizami refuză de pildă un dar plăcut pentru că, susţine el, într-o splendidă şi grotescă apărare, darul fusese făcut cu scopul de a-l sărăci!

„- Pierderea ce mi-ar aduce acest *dibs* ar fi îndoită faţă de câştigul ce l-aş avea.

- Prima pagubă ar fi c-ar trebui să mulţumeşti! L-am luat eu peste picior.

- Nu la asta m-am gândit. Dar în primul rând va trebui năimit un hamal. Apoi, *dibs*-ul va fi în primejdie până nu va ajunge acasă. Va fi cerut pe urmă pentru pregătirea prăjiturilor; aşida, aruzza şi bistandud. Dacă-l vând ca să scap de toate astea, îmi stric renumele şi rămân de rea amintire celui ce mi l-a luat. Dacă-l păstrez, va trebui să fac tot soiul de fierturi pentru care să cumpăr unt; care unt cere şi el altele — încât *dibs*-ul ăsta mă va costa mai scump decât ţinerea familiei! Dacă-l fac *nabid*, va trebui să închiriez oale mari, să cumpăr butoi, apă, să năimesc pe cineva care să facă focul sub oale — şi să mă ocup numai de asta. Dacă-l las pe seama slujitoarei, i se vor înnegri hainele şi vom fi nevoiţi să plătim spălatul şi săpunul; în afară de asta, o slujnică mai mult mănâncă decât munceşte." Şi aşa mai departe, până la concluzia:

„- Teamă mi-e că Abu Sulayman, plictisit de tovărăşia mea la băutură, a născocit această şmecherie cu *dibs*-ul ca să mă îndepărteze!"

Motivul ospăţului sau al hranei este un mijloc central al evocării şi

descrierii personajelor. La o masă, un ospăț generic se desfăşoară mai toate momentele romanului. În final răspunsul lui Ibn at-Taw'am, marele lui monolog, creează un personaj excepțional, eseist şi erudit care pulverizează sensul negativ al avariției, ridicând-o printre marile valori mistice şi morale ale umanității!

Împletitura nucleelor epice, simetria reluărilor face ca linearitatea epică să fie complexă şi savantă. Arabescul epic comunică un fapt foarte important şi anume că ceea ce contează aici este geometria splendidei formule raționale. Acolo unde pentru un european se instalează monotonia, începe pentru arab voluptatea. Cititorul se lasă fermecat nu de aventura concretă, de întâmplarea narată, ci de paradoxul argumentării şi montarea snoavei şi ideeii într-un ansamblu sau cadru general.

Repetarea poate fi practic nesfârşită, pentru că repetiția dă în această literatură confort şi valoare, în timp ce noutatea imprevizibilă descumpăneşte. Nimic mai străin aici de cotitură şi lovitură de teatru. Imprevizibilul suportat e doar cel reieşit din modularea ideii şi nu a destinelor, dar, şi acolo imprevizibilul este acceptat pe segmente mici după principiul unei ciudate rezonanțe. Nici vorbă de inventivitatea dezlănțuită din disprețuitele *1001 de nopți*. Totul presupune amănuntul, iar fragmentarul decurge din tot.

Discontinuitatea logicii, a *formei mentis* arabe dă naştere unei arhitecturi romaneşti care nu se afirmă ca o narațiune ce ar creşte de la un punct inițial spre un deznodământ într-un cadru temporal determinat, ci ca o narațiune, reluându-se ritmic printr-o cadență interioară, prin ruperi şi torsiuni împletite grație ideii pe care doreşte să o exprime. *Cartea zgârciților* — *Tratatul despre zgârciți* poate fi numită cea mai intelectualizată formă romanescă din câte au existat până la timpul ei.

Dacă arta cuvântului este o „magie îngăduită", atunci vom vedea cum elocvența va fi folosită în relativizarea conceptelor morale. Granițele dintre bine şi rău se şterg sub presiunea retoricii eseistice. Perspectiva auctorială descumpăneşte; discontinuă, ea poate fi şi a viciosului care consideră viciul drept normalitate. Îndrăzneala lui Al-Ğahiz îl circumscrie literaturii romantice a decăzuților sublimi precum şi romanului modern scris din perspectiva personajului vicios.

De reținut că pentru a-şi impune ideea epică, naratorul — autor şi personaj al propriului roman — polemizează direct cu cititorul sau personajele sale afişând o fermecătoare dezinvoltură. Dar jocul dintre implicarea auctorială şi neimplicare, participare şi dezangajare a perturbat spiritul conservator al cititorului european, care a căutat în lectură o confortabilă stabilitate. Romanul lui Al-Ğahiz a dezvoltat un contrapunct special definit de schimbarea unghiului narării. Adevărul relativ sustrage viziunea epică din sfera moralizării pedagogice. Realist, enciclopedist, colocvial, discontinuu şi eseistic, romanul specific arab formulat de Al-Ğahiz îşi definitivează arhitectura unică o dată cu inventarea unei forme epice numită *maqama*, cuvânt tradus în limbile europene prin şedință, adunare, sfat, predică, discurs rostit într-o colectivitate.

Maqama: Al-Hamadani şi Al-Hariri

Maqama reprezintă o literatură specială de imaginație, realizată printr-un cod epic riguros geometrizat ce presupune câteva elemente absolut necesare: un

cadru, un narator transmițător relatând unui auditoriu anonim din care face parte şi autorul efectiv (cel ce scrie, scriitorul), un scriitor şi un personaj despre care se relatează în mod constant diferite pățanii fiecare dintre ele într-un fel autonomă. În *maqama* exegeții europeni au intuit existența unor nuclee romaneşti. Louis Gardet[56] scria de pildă că *maqamat*-ele sunt „opere romaneşti, dacă vrem, organizate în jurul unui personaj central, fără o intensitate a concentrării dramatice şi unde se desfăşoară o panoramă de notații, cuvântări, predici, situații diverse. O formă exterioară, bine definită şi căutată se aplică aici unui fond mişcător şi fluid."

Putem spune că *maqama* este o sinteză între realismul originar al literaturii arabe, marcate de istorism, jurnal, epistolă, erudiție, eseu şi descriere ştiințifică, şi o literatură neoficială de sursă populară, dar şi cultă parțial, în sensul că a fost fixată de oameni de litere. Ea a înflorit prin bestiarii, călătorii fabuloase, cărți ale minunilor, romane cavalereşti etc. Din această cauză caracterul livresc îi este mult atenuat. Se ştie că încă din vremea *ğ*ahiliyyei circulau fragmente de proză rimată şi ritmată (*sağ*), istorică sau fabuloasă.

Maqama ar reprezenta o formă de fuziune a stilismului prozei arabe şi a unei oarecari libertăți a relatării din proza de imaginație (de sursă persană şi indiană) ce irupe în literatura arabă o dată cu secolul al VIII-lea. Cu acest prilej are loc o explozie a pitorescului ca reacție, după opinia unor exegeți, la sărăcia mijloacelor descriptive din poezia beduină ce formase fundamentul literaturii culte arabe. Narațiunea cum o cunoaştem noi, europenii, fusese cultivată în cultura arabă în special de povestitorii populari şi din această cauză i-a fost destul de greu să pătrundă în rândul elitei literare şi a literaturii culte.

Credibilitatea reportericească, veridicitatea întărită de martorul narator şi scriitor pot fi considerate convențiile cele mai importante pe care autorul *maqamei* are datoria să le respecte insuflându-le lectorului său fictiv prin toate mijloacele posibile. Trăitul, autenticul vor fi cele ce vor defini viața personajelor centrale, acele personaje care se confesează urmărindu-şi cu atenție menirea. Cel ce aude sau trăieşte efectiv (autorul *maqamei*) redă de obicei evenimentele epice ca pe o realitate stilizată de un al doilea sau al treilea grad, pentru că prima realitate este aceea a vieții reale (discursul personajului aventuros), a doua realitate este a istorisitorului (transmițătorului) iar a treia, a scriitorului.

Maqama face din transmițători o importantă categorie de personaje romaneşti, redescoperită de romanul modern, personaje la fel de importante ca personajul auctorial sau ca acela numit de spanioli picaresc. Despre maqama se ştie că, scrisă în secolul al XIII-lea şi în Spania, a fost din 1656 cunoscută de Occidentul ce consemnează la această dată prima ei traducere într-o limbă europeană de circulație.

Spuneam că scrierea *maqamei* presupune o geometrie riguroasă. Este vorba nu numai de precizia urmării sau încadrării într-un model, ci şi de punerea în valoare a detaliului şi a virtuozității formale. În mod obişnuit, artistul arab detestă noutatea care îl încurcă în meşteşug. Iubind modelul, el caută tot timpul unul pe care vrea să-l respecte, înțelegând să rămână totuşi, el însuşi prin virtuozitatea formală a stilizării. Într-un sens, inovatorii sunt marii sacrificați ai acestei culturi

[56] „sortes de romans picaresques en prose rimée...." Conf. Louis Gardet, *Les Hommes de l'Islam. Approche des mentalités*, Paris, Hachette, 1977.

ce şi-a făcut un adevărat blazon din exerciţiul artistic şi perfecţionarea formei văzută de estetica arabă ca o constantă de sine stătătoare. Înflorirea exagerată a maqamei între secolele al X-lea şi al XIII-lea a ucis orice alte tentative de înnoire epică, înăbuşite definitiv o dată cu prăbuşirea imperiului sub tăvălugul mongol. Trebuie să acceptăm apoi că, dacă plagiatul tematic a fost permis de literatura arabă, nu sensul a mai avut vreo importanţă pentru estetica arabă, ci stilul. Aceste trăsături fuseseră de altfel întărite de metafizica raţionalistă arabă ce a determinat ignorarea imaginaţiei şi accentul pe formă.

Prin natura lucrurilor — verosimilitate, stilizare, transmiţători şi martori -, maqama este o suită de secvenţe epice derulate ritmic. Istorisitorul (transmiţătorul) recunoaşte prin convenţia adoptată că nu şi-a putut urmări permanent personajul care îl interesează, iar naratorul-scriitor afirmă la un mod indirect că este posibil să nu fi fost martor fie al tuturor secvenţelor istorisirii, fie al unor întâmplări legate de personajul lui, la care a luat sau nu parte. Această dublă regie ce înlătură pe autorul demiurgic şi sparge unitatea narativă decide discontinuitatea mişcării narative făcând din romanul pur arab o sumă de secvenţe epice solid arhitecturate, conform principiului împletirii şi al stilizării.

Totul se reia linear pentru a acoperi, fără saţ, ideea. Epicul fracturat devine decorul unei idei. Personajele vor fi croite ca minţi speculative conformate structural acestui demers ce se joacă între planul ideii şi cel al evenimentului epic. Personajele sunt nu întâmplător fiinţe culte, distinse, poeţi ce jonglează cu frumuseţile limbii, filosofi de o mare erudiţie şi experienţă de viaţă, oratori desăvârşiţi ce au luat parte la întrecerile literare de la curţile emirilor. Firi răutăcioase şi rătăcitoare, curioase, neaşezate, le place să tragă cu urechea să culeagă istorii, vorbe de duh şi întâmplări deocheate. Ei trăiesc din cultură — unicul lor mod de existenţă, deşi pot fi şi comercianţi versaţi -, de aceea sunt intelectuali prin excelenţă.

Verbul sclipitor înnobilează lumea abjectă în care ei se mişcă, iar arta are menirea de a sugera ambiguitatea vieţii şi relativitatea cunoaşterii şi adevărului. Acest cadru elevat, puternic impregnat de filosofie, în care spiritele instruite discută despre poezie, literatură, artă literară îl vom regăsi ca mod de viaţă la curţile provensale şi din Champagne din secolele al XI-lea — al XII-lea, apoi la curţile renascentiste din Italia iar în proză, în *Decameronul* lui Boccaccio sau scrierile lui Bembo (*Asolanii*) şi în *Curteanul* lui Castiglione ca şi în romanul pastoral al secolului al XVI-lea aflat sub semnul eglogei clasice.

Al-Hamadhani s-a născut la Hamadhan (Ecbatana, Persia) în 968 sau 969. Pe numele adevărat Abu-l Fadl ibn Al-Husayn, se spune că el a fost inventatorul *maqamei* ca gen literar. Scriitor remarcabil al epocii sale, cunoscător al culturii greceşti şi persane, moare otrăvit la Hira înainte de a fi împlinit 40 de ani. Cele 50 de maqamate scrise de el se brodează pe întâlnirea repetată, până la obsesie, a două personaje: învăţătorul sobru şi conservator, cu învăţatul rătăcitor, neaşezat, cultivând travestiul şi metamorfoza. Primul se numeşte 'Isa ibn Hisham (cel care relatează totul naratorului); al doilea, Fath Al-Iskandari din Alexandria – „Alexandritul". În introducerea la o ediţie de maqamat, Grete Tartler face inventarul elementelor epice importante care sunt: crearea iluziei de realitate, prezenţa retorului total, ruptura dintre vorbă şi faptă ce funcţionează invariabil

într-o structură repetată geometric şi care se limitează ritmic la creionarea unei ambianţe, apariţia personajului ciudat şi erudit, dezvăluirea tainei falsului cerşetor, farsa şi despărţirea.[57] De reţinut că falsul cerşetor ştie să uzeze de toate mijloacele pentru a-şi exercita seducţia. Minciuna se realizează însă prin farmecul literaturii. În *maqama*, retorica desăvârşită şi umorul liber-cugetătorilor înnobilează furtul, cerşetoria, escrocheria. Personajul contrariază criteriile morale, dar seduce prin ceea ce are viu, uman şi imprevizibil.

Pare cât se poate de firesc ca o proză monorimată şi ritmată să nu poată nara pe spaţii mari. Prin canonul adoptat ea a fost obligată să se restrângă la dimensiuni modeste ce impuneau cu necesitate o respiraţie, o pauză, o ruptură. Finalul unei maqame este deci, psihologic vorbind, o sincopă necesară. Ar fi imposibil de imaginat nu un roman fluviu scris astfel, dar cel puţin un capitol de o sută de pagini.

Romanul maqamat e un concentrat; dacă limba chineză îngăduia poeţilor construcţia de sensuri pe verticală, limba arabă a permis scriitorilor ei realizarea unor rezonanţe de adâncime, o explozie ce conectează ficţiunea, speculaţia de idei la rădăcinile limbii şi ale cuvintelor, la cele mai subtile şi întinse contaminări de profunzime. După cum spuneam, o vocabulă arabă trimite automat la etimologia ei şi la toate cuvintele înrudite din limbă. Aici subzistă uriaşa întindere a acestui roman, apa adâncă ascunsă ochilor noştri, într-un fel ca şi faţa nevăzută a Lunii.

Ca să avem o idee despre ce este *maqama*, să vedem cum începe „Maqama despre madira”:

„Istorisitu-ne-a 'Isa ibn Hisham, spunând:

Eram la Basra cu Abu-l Fath Alexandritul, prietenul elocinţei pe care-o cheamă şi ea-i dă seamă, al binevorbirii căreia-i porunceşte şi ea-i slujeşte.

Ne aflam la un neguţător care ne-a îmbiat cu madira cea întru laudă de politie, clătinându-se pe o largă tipsie, prevestind un ospăţ cum n-o să mai fie, şi slavă imamului Mu'awyia — odihnească-l Allah! stând mărturie. Ci se afla (mandira — *n.n.*) într-un vas pe care lunecă ochiul precum un peşte şi al cărui conţinut vălureşte”.

De madira, o mâncare specific arabă, pregătită din carne, mirodenii şi lapte bătut, se leagă o întâmplare nemaipomenită. În cadenţe şi fraze rimate, în comparaţii savante, aluzii, întorsături retorice erudite, Abu-l Fath începe, spre mirarea comesenilor înfometaţi şi pofticioşi, să blesteme mâncarea, după care îşi deapănă strania poveste. Naratorul principal este însuşi eroul întâmplării, marele orator şi stilist rătăcitor, personajul în jurul căruia se construieşte romanul lui Al-Hamadhani.

Abu-l Fath farmecă şi subjugă cu umorul lui subţire. Nici nu ştim dacă întâmplarea despre neguţătorul din Bagdad care îl pofteşte acasă la o *madira* nu este anume născocită pentru a-l batjocori pe amfitrionul din Basra, neguţătorul în casa căruia se deapănă povestirea.

La masa neguţătorului din Basra, unde se află delicioasa *madira* refuzată, se spune întâmplarea despre cealaltă madira refuzată, aceea din Bagdad, fiind vorba de fapt de un dublu refuz al cărui temei stă în orgoliu.

[57] Al-Hamadhani, Al-Hariri. *Şezători arabe. 30 de maqamat*. Cuvânt înainte şi traducere din arabă de Grete Tartler. Univers, 1981.

Abu-l Fath nu este un sărac oarecare, ci un învățat care nu suportă umilința opulenței, bogăția ostentativă şi tâmpă, lauda idioată. Poftindu-l la masă, spune el în splendide cadențe, negustătorul bagdadian a ținut să-i sugereze în ce anume stă secretul averii sale. Încă de pe drum negustătorul începuse să-şi laude cu foc nevasta, neamul, cartierul, toate fiind extraordinare, unice, distinse. A urmat apoi casa. I s-a spus învățatului cât a costat fiecare odaie, poarta casei, uşa, prețăluindu-se materialele din care erau făcute. Nu au scăpat de acest inventar nici inelul de la uşa casei, nici tinda, grinzile, stofele, sau rogojina şi ligheanul de spălat pe mâini, nici sclavul, apa, ibricul, şervetul, masa etc. Negustătorul aminteşte cu minuție locurile din care au fost obținute materialele necesare confecționării obiectelor pomenite mai sus, relatează istoria lor, fixează prețul lor, convocând cele mai incredibile amănunte.

Abu-l Fath nu este mai puțin cinic decât negustătorul din Bagdad, pentru că nici el nu-şi cruță auditoriul: deapănă pe îndelete tot mai multe amănunte ale istoriei, evident născocite, dar perfect plauzibile, provocând scârba şi repulsia în comesenii negustătorului din Basra. Punctul culminant al acestei relatări va fi privata, locul unde musafirul negustătorului din Bagdad voise să se refugieze. Printr-o subtilă contaminare, materiile fecale sunt echivalate cu madira. Retorica refuzului indică foarte clar aversiunea lui Abu-l Fath față de negustătorul din Basra pe care îl jigneşte teribil o dată ce-i constrânge pe oaspeții lui să nu se atingă de bucate. În final, madira este blestemată.

În altă parte, Abu-l Fath se înfățişează travestit în cerşetor, de fapt într-un rapsod peregrin care recită poeme. Descoperit de I'sa ib Hisham şi admonestat, el dă un răspuns care îl pune pe savant în dificultate:

„Timpul ăsta-i blestemat
şi nedrept, se ştie;
prostul e cel lăudat -
știința-i nebunie!
Vrei parale? Vis ce doar
pe zgârciți i-adie..."

La Isfahan, Abu-l Fath vorbeşte în moschee ca un zelos credincios al Profetului, relatând tot felul de viziuni născocite, prilej de a încasa o groază de dirhemi de la dreptcredincioşi. În altă parte, predică, travestit, împotriva vinului, pentru ca la puțin timp să fie descoperit beat turtă, într-o cârciumă, chiar de narator; la Hulwan face pe bărbierul năucindu-şi clienții cu pălăvrăgeala lui nebunească; în ținutul Ğurğan se dă drept maestru atotcunoascător, fost bogătaş din Bagdad, sărăcit, năucindu-şi companionii cu tot felul de considerații otrăvite despre marii poeți clasici. Sub hainele unui simplu călător se amestecă, cu folos, într-o dispută despre Al-Ğahiz, fermecând prin spiritul său original. Ca cerşetor peregrin, scandează poeme în deşert, în schimbul unor răsplăți substanțiale, sau în chip de călăreț înarmat până-n dinți vorbeşte despre nevolnicia regilor. Elogiul regelui ideal, rostit de Abu-l Fath, este una dintre marile lui performanțe literare. La Hims, cerşeşte chipurile cu cei doi fii ai săi. În „Maqama sfaturilor" are totuşi un fiu căruia îi dă o mulțime de sfaturi despre prevedere, cumpătare, dărnicie, firea oamenilor. Abu-l Fath îi dezvăluie fiului său partea cea mai josnică a lumii şi îl

îndeamnă să aibă o purtare ca atare.

Treptat, Abu-l Fath se arată drept un înțelept adevărat care refuză recluziunea în pustiu sau în moschee, în cabinetele savante sau la curtea emirilor şi califilor, pentru a-şi împrăştia comoara minții asupra oamenilor de rând. O face rătăcind şi travestindu-se. Constant, înțeleptul rătăcitor îl pune în inferioritate pe savant. Abu-l este un spirit plin de vervă, imaginativ, încântat să se travestească pentru a gusta din condiția fiecărei categorii umane şi prin aceasta un personaj nou al romanului universal. Alexandritul poate fi inclus în categoria personajelor proteice: „Viața printre oameni, spune el, trebuie să fie toată consacrată deghizării şi artificiului. Văd că norocul nu poposeşte niciodată în aceeaşi împrejurare şi mă străduiesc să-l imit. Într-o zi el mă face să-i suport răutatea, dar a doua zi resimte el însuşi răutatea mea”.[58]

Se observă că în expansiunea civilizației romanului, spațiile romaneşti îşi redescoperă modalitățile de expresie epică în funcție de o tradiție anume — morală, epică, religioasă etc. — asimilată, dezvoltată şi perfecționată de naratorul însuşi.

Dacă în proza greacă, sau în aceea latină şi chiar asiatică interesau caracterele morale ale personajului, în proza arabă se produce o redistribuire a priorităților, căci, importante pentru epica romancierului arab sunt abisurile periferiei existențiale, la fel de legitime şi sublime ca şi eroul sau zeul greco-latin, hindus, ebraic sau chinez. Cu deosebirea că naratorul arab al secolului al IX-lea transformă condiția umană precară şi mărginaşă, într-o virtute, grație căreia înțelepciunea depăşeşte condiția marginalizată.

Un lucru la fel de important de subliniat: relația specială dintre narator şi personaj. Cel ce narează în romanul arab va fi mereu în dificultate, este tras pe sfoară permanent de personajul său, ceea ce vrea să semnifice un interesant şi original raport de forțe între creator şi creația sa. În alt sens, înțelepciunea omului marginalizat are o funcție generalizatoare, de modelare spirituală şi chiar de izbăvire.

Al-Hariri, continuatorul lui Al-Hamadhani, ar putea fi pus sub semnul perfecțiunii tematice. Pe numele său adevărat Cassem, pseudonimul romancierului arab vine de la *hariri*, care înseamnă mătase. El se naşte la Basora într-o familie ilustră în anul 446 al hegirei (1054-1055) şi moare în 1122. Scriitorul a deținut funcții politice în viața agitată a vremii sale, epoca în care încep cruciadele, masacrele religioase din sânul comunității islamice căpătând un aspect violent.

Numele personajului său preferat, fascinantul Al-Harith ibn Hamman, a fost tălmăcit de exegeți sub felurite forme: *Hareth* ar însemna „cel ce găseşte” — după o vorbă a Profetului, iar *hamman* „cel care are multă înțelegere”. În literatura arabă se pare că maqamat-ele lui Hariri sunt, după *Coran*, cartea cea mai citită. Ele au constituit, tot aşa, una din sursele scrisorilor persane ale lui Montesquieu, care a cunoscut opera lui Al-Hariri ca şi alte lucrări filosofice arabe. Despre viața zbuciumată a acestui mare scriitor şi cărturar al civilizației arabe s-au păstrat numeroase mărturii. Reținem una dintre ele pentru forța ei emblematică: unul dintre viziri îi contestă lui Al-Hariri paternitatea maqamate-lor; pus de vizirul ostil

[58] *Chresthomathie arabe*, vol. III, par M. le Baron Silvestre de Sacy, Imprimerie royale, Paris, 1826.

la o probă literară, marele scriitor se inhibă şi nu poate scrie nimic sub presiunea obrăzniciei totalitare. Reabilitat ulterior de o nouă guvernare, Hariri atinge o glorie literară unică în lumea arabă[59].

În „Precuvântarea" la maqamate-le sale vom găsi o artă poetică ce aparţine unui prozator şi totodată critic al literaturii. Al-Hariri îl slăveşte pe Allah pentru că i-a dat al „elocinţei temei" şi în inimă i-a sădit „lămurirea ei". Pentru ce se roagă maestrul? „Ne rugăm să ne aperi limba care se-ascute, de palavra cea lungă, de ruşinea bălţii cu vorbe stătute, de cuvântul ce nu ştie unde să ajungă. Ne fereşte de pohfala linguşitoare, de nepăsare şi delăsare, de ciocnirea cu a dispreţului spine, de tot ce aduce ruşine. Şi nu ne trimite pofta-paiaţă spre-a aparenţelor piaţă, şi smuceşte umblătura când ni se abate spre bătătura smintelilor vinovate". După ce face elogiul lui Al-Hamadhani, Al-Hariri mărturiseşte: „Şi am scris 50 de maqamat care-adună hazul şi sfătoşenia, vorba slabă şi vârtoşenia, stelele dintr-a elocinţei frunte şi mărgăritarele ei mărunte, tâlcurile sărate ale gurii şi raritățile literaturii strânse-n chimir de versete şi înflorite dimii şi a celor mai bune metonimii, împănându-le pământul cu proverbele vechi arăbeşti şi dulcețuri poeticeşti, ghicitori gramaticale şi legi ale limbii; scrieri trufandale şi împodobite zicale, predici care de lacrimi te seacă şi pozne ce fac să petreacă".

Naratorul, pe numele său Al-Harith ibn Hamman, cel ce istoriceşte, nu mai are morga predecesorului său 'Isa este un rătăcitor sărac a cărui condiţie se apropie de aceea a personajului despre care narează, Abu Zayd as-Sarugi, de unde micşorarea distanţării.

În *maqama* din oraşul yemenit Sanaa, despre care legenda spune că ar fi fost locul unde s-a ridicat după potop prima cetate (de altfel prima din şirul maqamatelor lui Hariri) se spune: „Când m-am aşezat pe drumul înstrăinării şi, ce să-i faci, sărăcia prăfoasă m-a risipit de ortaci, loviturile soartei m-au aruncat către Sanaa în Ymenul depărtat. Şi în cetate intrasem cu traista goală, cu nimica de pus în ea sau în oală, neavând decât o flămândă gură, şi la ciorap nici o înghiţitură. Însă umblând pe drum ca nebun prin mahalale, ca pasărea ce bea apa zurătăcind, prin pieţe şi prin maidane într-un colind, m-am norocit să întreb pe unul de ţintă, şi să-i mărturisesc cele ce mă frământă: un învăţat a cărui clară vedere să-mi pătrundă-n înnegurare şi să-mi adape cu snoave setea cea mare."

Al Harith ajunge într-o piaţă aglomerată. În mijlocul ascultătorilor, împodobindu-şi rostirea ritmată cu expresii de-o elocinţă desăvârşită, descoperă „un personaj mic de stat, în caftan de drumeţ, ce scanda văierat". Discursul invita la lepădarea de deşertăciunile lumii, fiind o moralizare solemnă cu expresii plastice, citate, aluzii erudite. Sunt înfierate, orgoliul („cel mai mare duşman"), uitarea credinţei coranice, nerespectarea canoanelor. Mulţimea îl copleşeşte cu bani pe cuvios. Al-Harith îl urmăreşte şi-l vede intrând într-o cârciumă unde îl găseşte ospătându-se lângă un butoi cu vin. Al Harith este invitat la ospăţ. Intrigat, îl întrebă pe un conviv cine este năstruşnicul personaj, iar răspunsul va fi paradoxal: „este chiar Abu Zayd as-Sarugi, torţa înstrăinaţilor şi coroana de pe frunţile învăţaţilor!"

La un sobor apare în chip de cocoşat îmbrăcat în zdrenţe, uluind întreaga

[59] *Les Séances de Hariri* publiée en arabe par Silvestre de Sacy, Tome II, Paris, Hachette, MDCCCIII.

adunare cu vorbirea sa aleasă. În drum spre oraşul egiptean Dimayt, Abu Zayd, împreună cu fiul său, îl jefuiesc pe Al-Harith, la un popas al caravanei. Dar vorbele, versurile recitate fuseseră atât de fermecătoare, încât hoţul este iertat şi nu i se mai poartă pică. O scenă memorabilă se desfăşoară în cabinetul cadiului din Alexandria, între femeia mânioasă ce vine să-şi pârască bărbatul, şi bărbatul leneş care nu este altul decât Abu Zayd. La Bagdad, într-o adunare de şeici poeţi, apare o babă călare, înconjurată de plozi. Erudiţia şi vraja vorbirii ei sunt răsplătite de învăţaţii uimiţi. Al-Harith îl descoperă tot pe Abu Zayd şi acceptă că „în el e diavolul". De nenumărate ori în acest roman Abu Zayd travestit îşi vrăjeşte interlocutorii subţiri cu retorica sa sclipitoare, cu argumentele sale ce nu pot fi de nimeni contrazise. Chiar dacă îşi jefuieşte convivii, aceştia vor fi nefericiţi nu din pricina banilor pierduţi, ci din cauza absenţei sale. Este pe rând călăreţ, şeic respectat, profesor desăvârşit, ca în maqama alepiană, unde îşi iniţiază elevii în cele mai uluitoare exerciţii stilistice şi retorice.

Romanul consemnează în fond enormul ataşament al naratorului Al-Harith pentru înţeleptul care există printr-o metamorfoză continuă. Nu este vorba aici nici pe departe de accepţia atât de schematică a picaro-ului european. Avem în fond în faţă un înţelept rasat, ce-şi enunţă o filosofie, un personaj mult mai elevat decât aventurierul european lipsit de altitudinea înţelepciunii, mânat de setea de aventură în sine, supus socialului şi chiar dominat de acesta.

Ce aduc deci arabii în roman? Înţelepciunea în nebunie, inversarea sensurilor de înţelept şi nebun, tâlcul măştii, personajul nebun sau caraghios ce deţine duhul înţelepciunii şi taina adevărului.

Dacă una dintre temele preferate ale romanului arab este literatura, arta poetică, în general, spectacolul activităţii textuante, al lucrării scriitorului şi personajului în limbaj, atunci nu trebuie să mire că personajul selectat va fi de preferinţă scriitorul, criticul, gânditorul. El mai vădeşte pe traseul aventurii sale şi o „artă de a exista", strădanie, tenacitate, îndrăzneală, viclenie, răbdare şi o vioiciune insinuantă. Dar priceperea excepţională reiese din manipularea podoabelor limbii. Adeseori, personajul despre care se narează devine el însuşi narator. În maqama singarită Abu Zayd este, de fapt, cel care relatează povestea falsului prieten care îi fură nevasta iubită. Şi o face cu un asemenea farmec încât plecarea lui frânge inima auditorilor.

Alături de personajul rătăcitor creşte tot mai mult în această textură epică în arabesc prezenţa boemă a naratorului Al-Harith, ce se descrie pe sine însuşi ca un rătăcitor deloc savant: „Din Irak înspre Ghuta trecând, pe un armăsar cu părul mărunt, eram mai înstărit ca oricând: mă împingea la petrecere inima de grijuri senină şi mă făleam cu ţâţa pungii de laptele arginţilor plină. Iar când am ajuns la Damasc... am pornit ca din arc voia patimii să mi-o descarc, sfărâmând sigiliul dorinţelor tinereşti şi culegând dulceţile vieţii, până ce caravana porni spre Irak, mai departe, şi eu tot n-aş fi încetat cu-necarea-n păcate".

Dacă romanul picaresc şi eseistic din cultura occidentală datorează enorm romanului arab, trebuie adăugat că tot în literatura arabă e de găsit într-o măsură şi sursa romanului aventurilor de călătorie unde aventura, relatată autobiografic, e prilej de observaţie realistă, de satiră şi parabolă.

Tradiţia jurnalelor de călătorie din spaţiul cultural Occidental din care s-au putut dezvolta celebrele romane ale lui Daniel Defoe (*Viaţa şi ciudatele aventuri*

uimitoare ale lui Robinson Crusoe din York, marinar, 1719) şi Swift (*Călătorii în mai multe ţări îndepărtate ale lumii de Lemuel Gulliver,* 1726) a luat naştere fără îndoială nu numai din marea sursă greco-latină, ci şi din contactul cu literatura arabă valoroasă ce se scrisese şi circulase intens începând din secolul al XII-lea.

Celebru este fără îndoială andaluzul Ibn Jobair, născut la Valencia sau Xativa în 1145 ale cărui însemnări de călătorie — *rihla* — scrise în urma pelerinajului la Mecca (febr. 1183 — apr. 1185) au provocat dezvoltarea unui gen literar fecund. Ibn Jobair a călătorit pe ruta Granada-Alexandria-Cairo-Nil-deşert-Marea Roşie-Mecca-Irak-Medina-Bagdad-Mosul-Siria (Alep) râul Oronte-Damasc („Paradisul Orientului") — Tir-Akka-Messina-Sicilia-Cartagina-Granada, avându-l ca însoţitor pe prietenul său Abu-ja' far Ahmad al Qoda'i. Deşi religios, el se distinge printr-o gândire liberă, o limbă ascuţită, iar notaţiile, de o mare fineţe şi suplеţe, împacă consideraţia filosofică şi observaţia realistă cu poezia şi satira. Memorialul său mai este valoros prin aceea că vedem Orientul, cruciaţii, relaţiile cu imperiul Bizantin şi francezii din Levant printr-o grilă cu totul inedită.

Citind *rihla* lui Ibn Jobair am avut senzaţia reporterului notând minuţios toate detaliile traseului vizitat. Călătoria sa este prin excelenţă culturală. Impresiile se acumulează în pagini de o frumuseţe remarcabilă. Caravana emirului irakian Az-Zahir, alături de care călătoreşte un timp, se conturează asemeni unui univers straniu şi unic. În caravană călătoresc şi trei femei celebre ale lumii musulmane aflate în pelerinaj: prinţesa regală Malika-Khatun, fiica emirului Mas'ud, rege al Ciliciei, Armeniei şi ţărilor vecine cu Bizanţul; prinţesa-mamă a regelui din Mossul, Izz-addin, cumnata regelui Siriei; şi fiica regelui Ispahanului şi Khorasanului, ad-Daqus. Pompa prinţeselor imperiale este o pagină de observaţie exactă şi meditaţie concisă:

„În după-amiaza plecării noastre am fost ajunşi din urmă de prinţesa Masudită, în toată strălucirea tinereţii şi a maiestăţii ei regale...

Era singură într-un palanchin care se afla pe două bucăţi de lemn plasate orizontal pe două animale mergând unul în spatele celuilalt şi acoperite de învelitori aurite; ele o duceau cu repeziciunea şi blândeţea unei brize. Se făcuseră, înaintea şi în spatele palanchinului, două deschizături şi prinţesa se vedea în mijloc, sub voaluri, cu o diademă de aur pe creştet. Dinaintea ei, un cortegiu de eunuci şi gărzi, în dreapta cămile de schimb pentru palanchin şi animale de rasă, caii repezi; în spatele ei, cortegiul însoţitoarelor care călăreau cămile şi cai cu şei aurite şi care aveau capetele acoperite de legături aurite. Briza se juca aşa cum plutesc norii. Pentru această prinţesă, drapelele fâlfâiau, tobele şi trompetele sunau când se urca sau cobora din locul ei înalt. Pompa şi ceremonialul regalităţii feminine ne apăreau într-o rânduială care făcea să tremure pământul, şi care lăsa cu orgoliu să fâlfâie molatec trenele de voaluri ale acestei lumi."[60]

Pentru Ibn Jobair călătoria este şi un prilej de a schimba idei. La Bagdad merge să-i asculte pe străluciţii predicatori faţă de care nutreşte cel mai adânc respect, dar aceasta nu îl împiedică să observe caracterul urât al bagdadienilor, disprеţuiţi pentru ipocrizia, ignorarea tradiţiei, făloşenia (considerau că oraşul lor e unic în lume), lipsa de simpatie pentru străini şi răutatea „care îi conduce".

Ibn Jobair îl vizitează pe şeicul imam Radiv ad-din al Qazwini, prinţ al

[60] Ibn Jobair. *Voyages*. Traduit et annotés par M. Gaudefroy. Pari f.a., vol. I, pp. 215-216.

Şafeiților, maestru jurist faqih al Madrasei Nizhamuga şi „renumit pentru măiestria în ştiințele originilor" (care erau trei: *ad-din, al hadith, al figh* — n.n.). Ibn Jobair merge în sala de întrunire — *madrasa* — unde asistența plânge îmbătată de modul perfect al recitării. Urmează comentariile strălucite ale şeicului, dialogul cu sala, răspunsurile care îi incită pe participanți: „Această reuniune a fost o reuniune de ştiință şi îndemnuri pline de gravitate dar de o asemenea simplitate încât, amețiți, toți simțeau *baraka*, prezența divină a lui *sakina*"[61].

Francezii „blestemați" din Akka, conduşi de „Regele Porc", lupta francezilor cu sultanul Saladin, descrierea prizonierilor francezi aduşi în Damasc, cruciații din Siria detestați pentru impozitele grele impuse populației, observația că musulmanii şi creştinii duc o viață paşnică în timp ce stăpânii lor au o atitudine războinică, peripețiile pe mare, naufragiul, salvarea corăbiei avariate în largul coastei siciliene de către regele Guillaume al Siciliei (un rege tolerant care vorbea araba şi încuraja inteligența musulmană la curtea sa) sunt pagini excepționale care duc cu gândul la Defoe şi Swift:

„Din ziua plecării noastre din Akka, au trecut 22 de zile întregi pe care le-am petrecut pe mare, aşa încât ne-am pierdut orice sens omenesc, toți fiind aproape de disperare şi de golire de noi înşine, dar speram într-o salvare divină, emanată de bunătatea care ne păzeşte. Oamenii nu mai aveau provizii dar pe această navă ele existau, prin grația divină, ca într-un oraş ce reunea toate resursele".

Din paginile ce se ocupă de naufragiul din fața Mesinei, scrise cu o tensiune epică remarcabilă, voi reda un pasaj:

„Căpitanul vrea să strângă pânzele, dar pânza numită artimon nu coboară şi în ciuda eforturilor, marinarii nu reuşesc să învingă forța vântului care umflă pânza. După eforturile lor inutile căpitanul, cu un cuțit, taie pânza bucată cu bucată, în speranța de a împiedica astfel drumul navei. În timpul acestei manevre dificile, nava răzuie cu chila fundul şi îl atinge cu cele două cârme, care sunt cele două piese cu care ea se conduce. Un teribil urlet s-a ridicat din navă: venise marea nenorocire, spărtura care nu mai putea fi reparată, catastrofa implacabilă care zdrobi resemnarea noastră. Creştinii îşi lovesc pieptul cu lovituri repetate, musulmanii se încred întru totul deciziei Stăpânului lor şi nu găsesc să se agațe şi să se țină decât de un fir de speranță. Vântul şi valurile se înverşunează atât de mult că zgâlțâie nava şi o lipsesc şi de ultima cârmă. Căpitanul lansează una din ancore cu intenția de a o opri, dar fără succes. El taie coarda şi o abandonează mării (...).

Strigăte se ridicau, se auzeau plânsete printre copiii şi femeile bizantine (Rumi). O mulțime aruncată în afara mâinii miloase a lui Dumnezeu..."

Observații etnografice, transcrierea unor obiceiuri nasc pasaje ce nu se pot uita. Un exemplu îl constituie nunta magnifică a unei perechi de tineri creştini din Tir (vol. III, p. 359 şi urm.) a cărei pompă pare coborâtă din luxul romanelor elenistice.

De reținut, cu alte cuvinte, pentru romanul arab, accentul pus de personajul narator asupra aventurii personale, ea însăşi o suită de metamorfoze. Deosebim aici două nivele de voluptate: una este a rătăcitorului fericit să ajungă în

[61] *Op. cit.*, p. 251-368.

locul plăcerilor (aventurii), iar alta este a celui care urmăreşte, ca un detectiv, opţiunile lumeşti ale personajului preferat. Importanţa acordată de personajul care narează aventurii personale conferă acestui roman o interesantă notă realistă, „obiectivă", unde evenimentul prim este selectat de persoana retorului, faţă de care păleşte orice altă aventură.

Ironia acidă, întovărăşită de umor, creează o atmosferă specială, nemaiîntâlnită, accentuată de stranietatea atât de paradoxală a rimelor interioare şi a ritmului acestei proze. Proza arabă, care a pătruns destul de târziu în Occidentul medieval (secolul al XII-lea), a fost mult mai devreme cunoscută de Imperiul Bizantin, ale cărui contacte culturale cu lumea islamică sunt cele mai timpurii, datând chiar din secolul al VII-lea, timp în care au început şi primele conflicte teritoriale.

Prin Bizanţ, considerat, în fond, „antichitatea noastră", ne-au venit forme narative arabe prezente în proza veche românească ce au culminat o dată cu Anton Pann, la care Grete Tartler observa o estetică orientală a codificării. În multe privinţe, textele antonpanneşti pot fi apropiate de maqama, atât prin fondul sapienţial cât şi prin modelul aglutinării, reluării şi împletirii temelor, prezent în substratul arabescului romanesc, ca şi prin stilism şi ritmarea discursului. Nastratin, amintindu-ne de rătăcitorul — cerşetor — înţelept, propune totuşi un picaresc uşor modificat faţă de varianta picarescului occidental. „Schimbarea accentului, de pe nastratinesc (regăsibil în modelul arab) pe tragic, certifică specificitatea unui spaţiu literar ce a asimilat poate intuitiv, poate conştient, şi sclipirile eternei *maqama*, turnată azi într-o memorabilă formă românească."[62] În altă ordine de idei, romanul versificat bizantin şi medieval occidental ar putea fi socotite şi o influenţă a romanului arab rimat şi ritmat. Teritoriul de contact între cele două civilizaţii culturale ale Bizanţului şi Islamului a fost, după cum se ştie, Siria, cu oraşele sale de o strălucită cultură, care au jucat un rol enorm în sinteza bizantină.

[62] Mircea Muthu. *Alchimia mileniului*. Cartea Românească, 1989, p. 134.

CEREMONIA SENSULUI

Motto

„*O plasă serveşte să prinzi peşte, dar o dată peştele prins, nimeni nu se mai gândeşte la plasă. O cursă serveşte la prins iepuri, dar o dată iepurii prinşi, nu mai este nevoie să te gândeşti la cursă. Cuvintele servesc să fixezi ideile, dar o dată ideea sesizată, nu este nevoie să te gândeşti la cuvinte. O, cât aş dori să găsesc pe cineva care a încetat să gândească la cuvinte şi să vorbesc cu el*".

Techuang-tse (sec. IV-III e.n.)

Pentru a avea acces la formula romanului japonez, trebuie să ne lepădăm, fie şi pentru câteva clipe, de spiritul şi sufletul european, pentru a trăi „starea japoneză". Probabil că nicăieri o civilizaţie nu s-a afirmat mai mult ca aici ca o stare de spirit.

Această golire de esenţa europeană nu ne va arunca, după cum ar putea crede spiritele suspicioase, la discreţia periculoaselor ispite ale Extremului Orient. Dimpotrivă, vom descoperi cât de mult aparţinem structurii noastre europene şi mai ales cât de elastică şi de aptă este ea în înţelegerea şi integrarea lumilor din afara ei, proces de o amploare nemaiîntâlnită în istoria culturilor.

În general, culturile dominante ale unor epoci de civilizaţie şi-au făcut un titlul de glorie din a-şi impune limba şi valorile, culturilor cucerite sau aflate în sfera lor de influenţă. A nivela în numele unei superiorităţi culturale mai mult sau mai puţin reale a fost idealul culturilor puternice sau al culturilor imperiale care au reuşit să sădească sistematic în sufletul celor din afara lor un complex de inferioritate. De obicei, creatorii din ariile culturale periferice au intrat în culturile dominante preluându-le limba, ideile şi mijloacele. Procesul acesta îşi are nuanţele sale.

La Roma, unde gustul pentru cultura elenistică şi în general pentru exotism se manifestă o dată cu sfârşitul secolului al II-lea î.e.n., *barbarus* avea accidental o conotaţie disprețuitoare. Dar fie că era vorba de barbarul aşa numit primitiv (galii, celţii ce se vor afirma ca oratori străluciţi şi minţi speculative remarcabile ale Imperiului) fie de orientalul rafinat, Roma a ştiut să-i folosească îmbogăţindu-şi civilizaţia şi mentalităţile. Deşi aparent Orientul îşi va instala în final zeii în templele romane, să nu uităm că minţile Asiei vor veni la Roma din Siria, Egipt, Cartagina, Palestina, Armenia pentru a o sluji; ele se vor afirma scriind în limba imperiului şi integrându-se organic culturii sale. În alt timp, cruciaţii şi conchistadorii au nimicit oraşe, popoare, civilizaţii, ceea ce a făcut şi Islamul

victorios ca şi, în general, toate lumile expansioniste care, în numele unui sistem de valori, au disprețuit tot ceea ce era în afara acestuia, dar şi tot ceea ce nu au putut să înțeleagă.

Capacitatea culturii occidentale moderne de a trăi experiențe de civilizație străină, pentru a se înavuți pe sine, arătându-le totodată celor pe care i-a frecventat, că şansa existenței creatoare a lumilor lor este de a rămâne pe mai departe ele însele, poate fi considerat un semn de vitalitate incontestabilă. Contrazicând suspiciunile unor spirite superioare de la începutul secolului al douăzecilea, ca Spengler şi Malraux care, tulburate de contactele culturii europene cu noile lumi, vedeau spiritul european dezagregându-se sub invazia noilor forme estetice şi spirituale ale lumilor asiatice, extrem-orientale sau africane, altruismul intelectual al gânditorului şi creatorului european a demonstrat că apărarea diversității fiecărei arii culturale reprezintă însăşi şansa de existență a culturii europene şi premisa, totodată, a realizării unei culturi planetare, întemeiată pe dialogul tuturor culturilor coexistente.

Dacă prin natura lucrurilor, orice cultură are un caracter — ca să forțez o expresie din afara spiritului culturii – „imperialist", de observat că acest termen are cel puțin două accepții în sfera spirituală: una aparține însuşi centrului cultural „cotropitor", cealaltă aparține unei anumite stări de spirit permeabile „cotropirii" şi care se datorează unei fascinații irezistibile pe care „micile culturi" o nutresc față de marile centre spirituale.

Starea japoneză

Îndepărtată de noi şi multe secole ferecată în ea însăşi, spiritualitatea japoneză s-a clădit ca un invers aproape absolut al spiritualității europene. Pentru a percepe uriaşa tensiune estetică ce saturează o cultură atât de rafinată, încât pare ficțiunea unui estet înnebunit de stil şi sens, nu e neapărată nevoie să mergem în Japonia. Reconstruirea intelectuală a „stării japoneze" poate fi în măsură să ne înlesnească aducerea Japoniei la noi, pentru că civilizația culturală japoneză şi-a creat un *mod de a exista* care poate fi însuşit, fragmentar desigur, ca un mod de existență deplină. Acest mod japonez de-a exista presupune rafinament, cultul frumuseții, o sensibilitate ascuțită, inventivitate, capacitatea de stilizare a formelor din natură, o uriaşă putere evocatoare, facultatea percepției rapide, putința de a oferi o imagine sintetică a naturii[63].

Poți trăi, cu alte cuvinte, o oră sau o clipă japoneză pe orice meridian te-ai afla, ca un japonez, poți recepta arta, viața, la un mod japonez fără ca acest lucru să intre în conflict cu lumea căreia de drept îi aparții. Cum de a fost aşa ceva posibil? Prin aceea că accentul pus de civilizația japoneză pe valorile vieții şi pe o viață pentru artă, a ferit-o de dogmatica unui orizont transcendent apăsător, inaccesibil sau inacceptabil.

Spre deosebire de arta europeană, arta japoneză nu a fost niciodată ideologică şi nici marcată de tendințe cu funcții sociale. Ea a fost creată de un popor curtenitor, sentimental, iubind plăcerea, un popor înzestrat cu un

[63] *L'Art Japonais. La grammaire de styles*, publiée sur la direction de Henry Martin, 1929.

temperament puternic, viu, vesel, spiritual şi foarte rafinat, aparţinând unei rase pe care Yukio Yashiro o vedea în „*Deux mille ans d'art japonais*"[64] înzestrată cu un gust delicat, cu o dragoste poetică pentru natură, cu darul observaţiei exacte, forţa de a evoca decorul, „facultatea rară de a sesiza spiritul, sufletul, fizionomia lucrurilor şi fiinţelor" în imagini sintetice. Simplitatea curajoasă a fost urmarea impulsului nativ de a exprima şi nu imita natura, de a „sesiza insesizabilul".

Purtând la începuturi pecetea influenţei chineze, civilizaţia japoneză s-a afirmat în cele din urmă, ca o lume originală care şi-a întrecut şi, într-un sens, şi-a depăşit mentorii. S-ar putea vorbi aici despre extraordinarele decantări ale Japoniei, despre artiştii şi gânditorii ei care au ştiut să rafineze până la sublim ceea ce chinezii n-au putut niciodată să desăvârşească. Acest dat vine din specificul unei structuri sufleteşti şi dintr-o sumă de credinţe străvechi care au pulsat latent de-a lungul unui mileniu şi jumătate de cultură, împletindu-se şi subordonându-şi tot ceea ce părea a fi străin Japoniei.

Importanta influenţă a budhismului venit din China prin Coreea, în secolul al VI-lea e.n. (552) nu a putut, de pildă, niciodată arunca în umbră străvechile credinţe şintoiste ale Japoniei, întemeiate pe celebrarea naturii, a unei naturi divine în sânul căreia omul îşi percepea proporţia reală. De fapt taoismul şi budismul se vor grefa tocmai pe această esentă care le va topi într-o nouă religie profund japoneză: Zen, sau religia care a înlocuit adorarea divinului cu adorarea frumosului şi a naturii frumoase.

Acest element estetico-naturist explică de ce spiritualitatea japoneză s-a constituit pe coloana vertebrală a admiraţiei estetice, a contemplaţiei pe care o putem vedea simultan atât ca formă de abandonare şi dispersare a eului, cât şi ca o formă de lucidizare şi coagulare. De fapt pe acest paradox s-a jucat mai bine de un mileniu şi jumătate destinul uneia din cele mai tulburătoare culturii ale lumii. Cheia codului etic şi estetic japonez rezidă probabil în scufundarea impersonală în esenţa estetică a lucrurilor, în fixarea gândirii asupra unui obiect-semn de meditaţie din natură sau artă, în canalizarea reflecţiei într-o direcţie estetictă si obiectuală, ceea ce a convertit gândul într-o tensiune sau vibrare sensibilă.

Limbă şi gândire

Hajime Nakamura[65] a descris gândirea şi mentalitatea omului japonez prin limbajul şi formele lingvistice care le exprimă. Conform exegetului japonez, este în primul rând vorba de o limbă improprie exprimării conceptelor logice[66]. Ambiguitatea vorbirii se întemeiază şi pe faptul că vorbitorul omite frecvent subiectul în actul conversaţiei ceea ce conferă, după Nakamura, un caracter „ilogic" caracterului acestui popor („Japanese frequently omits the subject, and this too has something to do with the illogical character of the Japanese people." P.

[64] Yukio Yashiro, *Deux mille ans d'art japonais*, Paris, Pont-Royal, 1954. Texte français de Judith Colte.

[65] Hajime Nakamura, *The Ways of Thinking of Eastern People*. „Part IV: The Ways of Thinking of the Japanese", UNESCO, Tokyo, 1960. Reprinted in 1988 by Greenwood Press, pp. 298-595.

[66] *Op. cit*., p. 465. "... the Japanese language has a structure unfit for expressing logical conceptions".

466) Deloc versată în exprimarea cu precizie a raționamentului logic, această limbă este în schimb perfectă în exprimarea emoțiilor şi gândului artistic[67].

Absolutul este de aceea văzut în lumea fenomenală, în real, în natura umană (p. 553). Avem înainte o lume în care spiritul critic lipseşte[68], unde particularul este mai important ca socialul, iar devotamentul absolut pentru o anumită persoană, în forme pentru noi imaginabile poate prin grila patologicului, este foarte normal. Indivizii manifestă grijă pentru interfața socială, ignoră sau neglijază regulile logice (p. 462), au tendințe iraționale, sunt intuitivi şi emotivi, manifestând ataşament pentru expresii simbolice simple, înclinați puternic spre şamanism. Sufletul, *tama*, şi moartea au o relație specială pentru acest om. Sufletul poate acționa independent de trup. Sufletul sau *tama* rămâne în această lume şi după moarte. Ceea ce se întâmpla după moarte, nu pare a fi interesat prea mult pe japonez. Deşi moartea era considerată impură, vechilor japonezi nu le era frică de ea. Important era să se bucure deplin de această viață.[69]

Sensibilitatea japoneză pe care o socotesc prin natura ei monstruoasă, atât prin intensitate cât şi prin amploare, primeşte expresia artistică altfel decât un european. Deoarece fiecare cuvânt dintr-o frază, metaforă, reflecție, fiecare detaliu al unui obiect de artă poate fi încărcat de semnificații formate prin decantări culturale seculare, raporturile dintre cuvinte într-o expresie lirică sau epică, de pildă, pot fi atât de aglomerate de sensuri nespuse, încât mecanismul judecății noastre nu le poate surprinde decât printr-o inițiere a eului reflexiv şi ordonator în codurile simbolurilor, în filosofia, logica, mentalitatea japoneză.

Dacă de pildă, într-un roman apare imaginea unei fete care poartă primăvara un obi cu crizanteme, acesta este un mod de a sugera o grea inadecvare — pentru că motivul crizantemelor se poartă toamna! — ce traduce indiferența tinerei fete pentru lumea din jur, dar şi o acordare specială, dramatică, la familia care o creşte şi care o iubeşte, şi pe care tânăra fată o pune sub semnul întrebării deoarece ştie că este un copil găsit, toate acestea laolaltă cu o tristețe şi o debusolare dureroase. Câte fraze i-ar trebui unui prozator european pentru a descrie starea pe care romancierul japonez a exprimat-o deplin prin câteva elemente sugestive, însă, în interiorul culturii sale! Pentru a înțelege un obiect de artă, un poem sau un roman japonez suntem obligați să realizăm tensiunea psihologică şi estetică a unor

[67] *ibid,* pp.486, 488 "Although the Japanese language … is unsuitable for logically precise expression, it is well adapted to the expression of intuition and of individual emotion." … "Owing to this way of thinking, Japanese thought did not develop in the form of intellectual and systematic theories, rather it was apt to be expressed in the form of intuitive and emotional arts."

[68] ibid, p. 589. "Hampered by their own inclination to accentuate the social nexus and their illogical mentality, the Japanese are often lacking in the radical spirit of confrontation and criticism."

[69] *ibid, p. 549*. "Men's *tama* can function independently from their bodies, and assist the achievement of their work. Various ideas about tama are nothing more that the expositions of its utilities in worldly enterprises. One's tama is supposed to remain in this world and to continue functioning after one's death, and essentially no distinction is drawn about one's tama before and after death. According to the Japanese mythology, nothing is said about the future world. Indeed, there was and idea expresses that after one's death, one goes to the land of the night. That is supposed to be a dark underground place. .. But it appears that the ancient Japanese were not afraid of death. They never worried about life after death. The Japanese mythology as a whole is attached to this world and makes much of this life…. They regarded death as impurity, and enjoyed solely with the life of this world."

conexiuni plutind nespuse deasupra faptului estetic.

Dacă lumea arabă stă sub semnul focului, al zilei, al acțiunii grăbite, al polemicii, al retoricii şi eseului, al nisipului incendiat de soare şi oazei asediate de deşert, lumea japoneză stă sub pecetea nocturnului, a Lunii pline, a apei, meditației şi veghei extatice, a reflexivului temporizării şi mai ales trăirii sensului cu o plenitudine care poate provoca o amețeală vecină cu greața, senzație pe care o încerci şi atunci când arzi un lemn de santal sau te transpui în fastul stilistic al curților imperiale descrise de jurnalele din epocă.

În timp ce arabii s-au afirmat printr-o cultură a înglobării stilizate, pentru că arabescul se poate extinde monoton la nesfârşit printr-o repetabilitate a motivelor care ar mai putea fi socotită o formă a răzbunării exasperate (înglobarea ca o stilizare deformată nu e oare ultima consecință a contopirii?), cultura japoneză comunică o pudoare tainică şi tristă, o fericire tragică, născută din admirarea frumosului oriunde ar fi acesta, o transfuzie de sens între cel ce contemplă şi lucrul contemplat.

Arta japoneză se creează la această intersecție. Ea iubeşte spațiile dintre plinuri, acele goluri peste care privirea europeanului trece grăbită. De asemenea mai iubeşte asimetria, neregularitatea, fraza suspendată, momentul trecător, fragmentarul, linia care nu se sfârşeşte printr-un oval sau desen geometric riguros. Reproducerea mimetică i se pare un non-sens, ca şi simetria perfectă, fraza care vrea să spună totul, acțiunea excesivă, viața personajelor cu gândurile lor complexe pe care scriitorul european ar avea ambiția de a le etala în toate detaliile[70].

Deoarece pentru această cultură, între artă, viață şi natură nu există o deosebire[71], ea a creat compoziții care se unesc cu viața şi natura, transfigurând totodată estetic natura înconjurătoare, în tentativa decisă de a concentra infinitul mare în infinitul mic. Asimetria, arbitrarul, întâmplătorul, discontinuul care pot apărea ca bizare şi lipsite de valoare pentru lumea noastră, sunt doar câteva elemente de suprafață ale unei logici artistice materializate intr-o artă profundă şi valoroasă.

Arta japoneză a şi-a dezvoltat progresiv motivele inițiale. Dacă ar fi să acceptăm ideea lui Mikel Dufrenne, care afirma că inovația în artă poate fi răspunsul la o criză a civilizației, atunci putem spune că Japonia nu a traversat asemenea crize profunde ce au fracturat din abundență cultura europeană. Ar mai putea fi vorba totodată, de autonomia aproape absolută a artei în cultura japoneză, artă care refuză prin datele ei fundamentale racordarea la orice ideologie, fie şi religioasă (lucru finalizat de fapt printr-o topire a ideologiei religioase în artă). Zen

[70] Donald Keene, *The Pleasures of Japanese Literature***,** Columbia University Press, 1988. În capitolul *Japanese Aesthetics* autorul consideră definitoriu pentru artisul japonez dorința de a construi ceva care să piară. Iubirea pentru perisabil, simplitate, fragil, trecator, obsesia trecerii timpului în natură determină principiile estetice ale acestei arte. Ele sunt sugerarea sau sugestia; iregularul, iregularitatea, neuniformul; asimetria, lucrul nedus total pînă la capăt; ocolirea paralelismului, de aici numarul neregulat de versuri, impar într-un poem – 5 versuri pentru *tanka* si trei pentru *haiku*. Dacă în cultura occidentală se doreşte permanența, aici este invers. Obiectele vechi capătă la rândul lor o calitate misterioasa pentru că au mers prin timp sau au fost ținute în mai multe mâini etc."The Japanese were perhaps the first to discover the special pleasure of impermanence...a necessary element of beauty." p.20.

[71] Vezi Michael Sobeski, *Arta exotică*, 1975.

este o religie care sfârşeşte cu totul în artă.

(Jurnal. Îmi place să cred că pentru a păşi în codul tainic al lumii japoneze trebuie să creez o poartă, un culoar de trecere care să purifice şi să pregătească. Dar în acelaşi timp, un culoar de trecere şi purificare şi pentru spiritul şi sensibilitatea autorului acestor rânduri, dornic în acest moment să se desprindă de vraja artei, a romanului lumii arabe, pentru a veni la întâlnirea cu această nouă configuraţie estetică şi reflexivă. Ar fi probabil potrivit să chem amnezia, dar asta nu ar rezolva prea multe. Creaţia este doar, după Platon, o anamnezis, o recunoaştere. Memoria îmi este singurul tovarăş de drum într-o lume necunoscută.

Mă gândesc atunci să practic o metodă recomandată de gânditorii japonezi, concentrarea intensă până la golire, după care m-aş putea umple de o esenţă nouă. Nu reuşesc. Şi mai acut ca oricând, simt răul desprinderii, greutatea de a abandona ceva isprăvit, de care m-am ataşat nepermis de mult.

Cu fiecare nou capitol al acestei cărţi în care condensez ani din viaţă, simt cum spiritul lasă tot mai greu în urmă lumile în care a călătorit, acomodându-se cu sporită lipsă de comfort la un nou univers. Pentru a convinge să fie lăsat să plece, de unii, şi acceptat de alţii, încearcă toate vicleşugurile posibile. Este pe rând conciliant, neiertător şi trădător, pentru că vrea să rămână el însuşi. Necunoscutul provoacă gândirii o stranie euforie şi face să se nască în conştiinţă o ciudată rivalitate despre care îmi amintesc că vorbea Gaston Bachelard, aceea dintre regnul imaginilor şi regnul ideilor, dintre valorile onirice şi valorile intelectuale. Încerc deci să ţin o cumpănă între cele două vârtejuri: o gândire convergentă, logică, raţională şi o gândire divergentă, aceea a fanteziei şi a imaginilor şocante.

Mă lepăd aici, ca după traversarea unei bolgii, de complexul cojii. În general ne abandonăm cu greu coaja în care ne-am instalat confortabil, coaja secretată de intelect, dintr-o spaimă de lume şi de necunoscut care ne face să acceptăm de obicei minimul. O lege a minimului? Călătoresc prin culturi căutând un liman. Oare nu repet, la rândul meu, tiparul cel mai vechi al aventurii romaneşti? Al acelei aventuri a căutării unui adevăr? Al aventurii circulare, isprăvite în chiar locul din care ai plecat şi unde descoperi că există însuşi adevărul pe care îl cauţi?

Ar fi simplu să isprăvesc acum totul, dar nu este posibil pentru că ştiu că adevărul de lângă mine nu se va lăsa văzut decât atunci când voi privi spre el împovărată de adevărul întregului drum parcurs. Faţă de Rama, Ghilgameş, Ulise, Tripitaka am avantajul de a mă putea analiza în această călătorie în care mă recunosc şi mă identific cu fiecare lume în parte. Este greu de explicat cum. C. G. Jung făcea în „Symbolic des Geistes" observaţia că orice cercetare prelungită a unui obiect necunoscut provoacă o atracţie irezistibilă pentru inconştient. Această atracţie ar determina proiectarea inconştientului în necunoscutul obiectului ajungându-se în final la o „comuniune a incomunicabilelor prin paralelismul celor două incognoscibile". Şi cu totul ciudat, îmi dau seama că ceva din tonul meu confesiv şi din modul de a simţi, îmi sunt dictate acum de proza japoneză parcursă în lunile ce au trecut, mai bine spus de modalitatea epică nikki, aceea care face din eul celui ce scrie o plasă de capturare a lumii. Iar în plasa

scrisului vedem zbătându-se peştele cel mare; viaţa văzută ca artă.

Frazele mai par apoi să reflecte o dualitate în luptă, un echilibru al tensiunilor proiectate în textul scris. Analiza lor m-ar putea ajuta probabil să observ care dintre aceste tensiuni predomină în fiecare moment al scrisului meu. Numai că această gândire, a gândirii gîndirii, ar strica cu siguranţă, totul. Gândul acesta mă opreşte de fapt să continui. Golul nu este altul decât pagina albă. Şi caut o salvare.

Imaginea care vine spre mine este acum o ceainărie japoneză. Să nu pierd această imagine. Este poate o cale preţioasă care se oferă, un capăt care m-ar putea ajuta să depăn tot ghemul. Înţelepţii Japoniei care perfectează ceremonia ceaiului, ceremonie iniţiatică şi estetică, fixau fragila ceainărie, unde se degustau laolaltă cu băutura preţioasă obiectele frumoase, într-un loc la care trebuia să ajungi parcurgând câteva etape ale lepădării de sine; o potecă pietruită, un iaz împrejmuit cu bambus, o poartă din lemn şi câteva trepte.

Să intrăm aşadar pe această poartă.

Se cuvine să creez acum o imagine sinestezică prin câtvea elemente ce curg deja în şuvoi spre mine şi pe care ulterior le voi lumina printr-un demers analitic. Ce să convoc deci acum când sunt primită de lumea culturii japoneze? Un lac limpede peste care a coborât noaptea şi în ale cărui ape se oglindeşte o lună plină; un lac în zori acoperit de ceaţă peste care fâlfâie un stol de păsări neliniştite, urmărite cu privirea de o doamnă din tinda unui palat imperial; un miez de noapte în care mai multe persoane alese contemplă luna, observând totodată efectul ramurilor albe de cireş în întunecimea nopţii; un recital de fluier în tăcerea miezului de noapte, pentru a se admira efectul sunetelor lovite de obiecte în încremenirea deplină; un sol jilav, umezit de rouă, aducând în zori un bilet de dragoste unei doamne mult-iubite, care abia s-a despărţit de amantul ei; o sărbătoare nocturnă în cinstea unui anotimp sau a unei flori, la care cei ce participă plâng loviţi adânc de frumuseţea conjugată a naturii, dansului, veşmintelor celor ce desăvârşesc ritualul bucuriei; un versant de munte, în ceţurile dimineţii, împodobit cu lampioane, printre pini ghicindu-se silueta unui cerb falnic; o doamnă perfectă prin armonia machiajului şi a veşmintelor sale, îndoindu-se de perfecţiunea unui poem compus pentru un concurs amical de poezie; un schimb de versuri în miez de noapte).

Japonezul, aşa cum reiese din literatură, este atent la armonia culorilor, la armonizarea sa şi a obiectelor de artă din casa sa cu anotimpul, cu trecerea timpului, deci cu o devenire repetabilă. Îi plac noaptea şi dimineaţa tocmai pentru că atunci mai mult ghiceşte decât vede. Dintre anotimpuri, prefera toamna primăverii. Somnul este o stare de prost gust pe care e bine să o traverseze cât mai repede cu putinţă, pentru a se bucura de deliciile contemplării şi ale vieţii nocturne.

Nu suferă lumina puternică pentru că distruge discreţia şi relevă grosolan contururile. Vechile case nu aveau de altfel ferestre, erau umbroase; femeile epocilor imperiale îşi ascundeau cu grijă faţa printr-un machiaj atent, (îşi vopseau chiar dinţii cu lac negru pentru a le da o tentă estetică!), iar în vechime ele nu

discutau cu oaspeții decât stând după un paravan în formă de T, din draperii de mătase. Un bărbat care trecea dincolo de această perdea, socotea că se bucură de cea mai mare intimitate. Altminteri trebuia să se mulțumească cu vocea doamnei şi admirarea înfoiatei ei trene, ce lăsa să se ghicească suprapunerea a numeroase chimonouri de mătase în culori de o foarte rafinată armonizare, dovedind cultul special pentru potrivirea acestora, pentru obținerea unei nuanțe unice din suprapunerea mai multor culori[72].

Sufletului japonez îi mai place să exprime mult în cuvinte sau linii puține. Să sugereze şi nu să figureze, să semnifice şi nu să reprezinte, să înțeleagă şi nu să judece. Pentru el, dintre toate valorile, supremă este înțelepciunea şi nu spiritul.

Gândirea lui nu se poate desprinde de emoție, o emoție estetică. Evaluând lumea, trăieşte lucid — cum scria André Malraux în *Ispita Occidentului* — calitatea noastră fragmentară. În locul formelor, pune ritmul gândirii şi succesiunea de fenomene. Dacă occidentalul analizează cea ce simte, extremorientalul gândeşte pentru a simți. Seninătatea japonezului va decurge din „conştiința de a fi conform cu modul cel mai frumos" de viață. „Viața profundă" este, pentru el „un triumf al incertitudinii" şi al înțelegerii transmigrației, al fragmentarului şi tranzitoriului.

El nu vrea să ordoneze lumea ci să o asimileze. În „asimilarea perfectă a lumii de către om", scria Anton Dumitriu în *Istoria logicii*, comentând gândirea Extremului-Orient, trebuie să vedem în fond o „capturare lentă a lumii" printr-o logică ce „pătrunzând în substratul ontologic al lucrurilor, scoate la suprafață legea existenței lor şi nu esența naturii lor".

Faptul că daoismul, „arta ființării în lume", a înrâurit covârşitor concepțiile despre artă ale culturii japoneze, se explică prin asemănările acestuia cu gândirea străveche şinto. Daoismul, observa Okakura Kakuzo în *Cartea ceaiului*[73], „primeşte vremelnicia aşa cum e şi caută, spre deosebire de confucianişti şi budhişti, să găsească frumusețe în lumea noastră de durere şi de chin, ... arta vieții stă într-o statornică potrivire cu ceea ce ne împresoară". Omul, în coordonatele acestei concepții, va trebui deci să cunoască întregul pentru a-şi găsi propriul rost, dar totalitatea nu trebuie să se piardă în individual.

Prin metafora golului, Lao-tse voia să spună „că numai în gol se găseşte

[72] *On the Japanese classics. Conversations and Appreciations* by Daisaku Ikeda in Association with Makoto Nemoto. Translated by Burton Watson. John Waterhill, 1979. Vezi capitolul *The Sense of Impermanence and Spiritual Anxiety* (p. 106 ş.u.) care descrie pe larg societatea perioadei Heian. Părul lung al femeii era foarte apreciat. Deoarece femeia era practic împachetată în veştminte, atenția s-a concentrat asupra feței, părului, rochiilor purtate.Viața era foarte simplă, cu puțină hrană şi comodități. Se trăia foarte puțin, a muri tânăr era normal. "At the same time, the sense of spiritual unease and anxiety and of the impermanence of life so strong and characteristic in Heian literature probably has its origin in the actual conditions of the time. Men and women living such shut-in lives, often poor in health and seeing their companions die at an early age, could hardly have felt otherwise." Plînsul, emoțiile puternice erau practic cultivate de anxietate şi sensul efemerului. „And it was probably influenced to some extent by Buddhist concepts of the transience of life." Societatea era poligamă, femeile şi bărbații erau la fel de egali în materie de căsătorie şi divorț. Poeta Izumi Shikibu a avut nenumarate căsătorii şi aventuri amoroase cu un numar apreciabil de barbați. Melancolia şi viața zbuciumată a scriitoarelor din perioada Heian se vede ca atare în scrierile lor. În general au fost condamnate la singurătate. Vezi Sarashina nikki (Sarashina Diary) ca şi pe cel al lui Murasaki, adevărate descrieri ale trecerii vieții.

[73] Okakura Kakuzo, *Cartea ceaiului*, 1983, Editura Meridiane, p. 109.

adevăratul temei al lucrurilor. Realitatea unei odăi, de pildă, trebuie căutată în locul gol, închis între acoperiş şi pereţi, nu în acoperiş şi pereţii înseşi. Folosinţa unui ulcior stătea în cuprinsul în care putea fi turnată apa, nu în forma ulciorului sau în materialul din care era făcut. Golul e atotputernic, pentru că e atotcuprinzător. Numai în gol e cu putinţă mişcarea. Cine ar fi în stare să facă din el însuşi un gol, în care ceilalţi ar intra nestânjeniţi, ar ajunge domn peste toate împrejurările. Întregul poate întotdeauna să stăpânească partea."

Plecând de aici, se poate înţelege mai bine valoarea sugestiei în estetica japoneză. Lăsându-ne ceva nespus, i se dă în fond privitorului putinţa de a întregi el însuşi ideea. În acest mod o capodoperă îşi va subjuga contemplatorul până când acesta va simţi că face parte din ea. Opera este considerată un gol în care cel ce contemplă intră pentru a-l umple cu emoţia sa estetică.

Arta japoneză nutreşte gustul meditaţiei provocate, cultul relativului şi al individualului. Ţelul ei este degustarea a ceea ce este ascuns în lucruri, ale căror caractere exterioare sunt „stavile în calea pătrunderii limpezi a adevărului". Golul în această accepţie cere o necontenită schimbare. Asimetria vorbeşte de devenirea spre desăvârşire pentru că simetria aduce pentru creatorul japonez uniformitatea, repetarea, întregirea, ceea ce aş putea numi drept o moarte a prospeţimii închipuirii.

Aceste idei guvernează majoritatea teoriile estetice dar şi jocurile sau aspectele cele mai simple ale vieţii. ***Jocul Go***, de exemplu, poate fi studiat ca una din dovezile acestei logici invers structurate faţă de mentalitatea europeană. Ceea ce este jocul de şah pentru indo-europeni ar fi jocul de Go pentru japonezi.

Adus din China, jocul a sfârşit prin a deveni japonez prin estetizarea luptei şi expresia deplină a unei concepţii despre existenţă. Şahul, după cum ştim, presupune o luptă eliminatorie care se dă între 16 piese albe şi tot atâtea negre, ca o expresie deplină a unei logici şi acţiuni pozitiviste. În jocul de Go nu există ideea de eliminare, ci de încercuire, expresie a principiului Dao numit Wu-Wei, adică „acţiunea prin non-acţiune". Pe tabla de Go participă 180 piese albe şi tot atâtea piese negre ce pot coexista practic absolut toate pentru că o dată adusă pe tablă o piesă, ea nu-şi mai schimbă locul niciodată. Prima opţiune este definitivă şi fundamentală. Punctele adiacente unei piese se numesc libertăţi, iar piesele învecinate, de aceeaşi culoare, îşi pot însuma libertăţile. O dată încercuite, fără nici o libertate interioară ele sfârşesc prin a deveni prizoniere. În jocul de Go sinuciderea este interzisă, deşi el este un joc al vieţii şi al morţii, pentru că pe tabla sa se înfruntă grupuri vii şi grupuri moarte, adică grupuri cu libertăţi şi fără libertăţi interioare.

Şahul merge spre mutări care îl paralizează pe adversar scoţându-l din luptă; şahul şi matul sunt mutările decisive ale acestei strategii a acţiunii. În jocul de Go, partida continuă până ce nici un jucător nu mai are motive să joace pentru că nu-şi mai poate lărgi teritoriul, nu mai poate micşora puterea adversarului, sau nu mai are nevoie să-şi întărească graniţele teritoriului încercuit. Finalul este o iluminare, o stare de unicitate, o propunere de încheiere din partea celui puternic, o soluţie posibilă din multe altele de rezolvare a dilemei. Concentrarea partenerilor, golirea de sine pentru a suporta tensiunea orelor în care adversarul îşi pregăteşte mutarea, se exprimă într-un ceremonial estetic şi filosofic care a introdus acest joc în sfera marii arte.

Estetica libertății nelimitate

Pentru a pricepe coordonatele structurale ale esteticii japoneze se mai cer spuse câteva lucruri despre logica şi filosofia Zen.

Zen este o filosofie a individului, cristalizată în China secolului al IV-lea e.n. printr-o sinteză a budhismului, daoismului şi confucianismului. Adusă în Japonia, devine japoneză. Ceaiul consumat de călugări pentru a rămâne treji în orele de meditație a născut o ceremonie a ceaiului care va esențializa filosofia şi estetica zenistă. Ceremonia ceaiului[74] este o consfințire a libertății spirituale supreme şi a detaşării profunde, o celebrare a sentimentului total de comuniune cu naturalitatea lucrurilor, o renunțare la posesia obiectelor. Evanescența lumii psihice se exprimă aici printr-o acordare profundă la schimbare.

Zen înseamnă suplețe şi flexibilitate, ceea ce se poate vedea din mentalitatea Japoniei moderne atât de receptivă la noutate şi căreia i se potriveşte o remarcă a lui Laotse: „Omul este flexibil de la naştere şi fragil. Mort, este rigid şi dur. Rigiditatea şi duritatea sunt însoțitoarele morții; suplețea şi fragilitatea sunt tovarăşele vieții". Concepția filosofiei Zen ar putea fi rezumată, după Allan W. Watts, prin trei elemente esențiale: fuziunea omului cu universul; un ritm al spiritului adaptat pentru schimbare; contactul direct cu viața în sensul că eul şi viața au un punct de întâlnire care sunt o unitate şi un ritm atât de perfecte, încât orice distincție între cele două noțiuni dispare, ca şi orice dorință de a poseda sau de obiect posedat. Sinele nu exprimă dorința de a sesiza lucrurile venite spre el în torentul evenimentelor, în sensul cărora se mişcă şi cu care se uneşte. În acest proces se naşte o stare de unicitate în care distincțiile dintre eu şi non-eu, cunoscător şi cunoscut, spectator şi spectacol, nu au nici o relevanță.

Zen ar fi trezirea în prezent. Perceperea lui cum este şi nu prin ideile altora. Un mod de a practica ar fi să te întrebi „ce sunt"? Iar răspunul – „nu ştiu". După Zen, existența se afirmă în liniştea minții, dincolo de dialogul interior. Existența din această perspectivă este ceea ce se întâmplă spontan şi nu este gândit, premeditat. Existența este spontană şi instantanee, şi dacă pământul se mişcă şi trupul şi cuvintele sunt în schimbare şi volatile, ceea ce suntem poate fi trăit în fiecare moment.

De aici a decurs o estetică care a pus în centrul atenției sale ceea ce este spontan şi imprevizibil, ideea că înțelegerea vieții se realizează numai prin ea însăşi, o seninătate explicată eventual prin preocuparea tranşantă de eliminare a detaliilor inutile. Watts mai vedea în acest ultim principiu estetic un reflex al principiului ***dao*** care recomandă economisirea energiei, concentrarea în vederea reuşitei. Preferința pentru concretul estetic a avut ca rezultantă primordială abordarea modalităților de sugerare a principiilor, fără a le descrie cu exactitate. Arta nu îşi va propune să reproducă viața; țelul ei va fi să-l îndrepte pe iubitorul de artă spre o viziune directă a vieții. Golul devine în estetica japoneză mai important decât forma; discontinuul, incompletul, vagul, fragmentarul vor fi preferate pentru că ele trezesc în cel mai înalt grad curiozitatea celui ce experimentează arta.

Laolaltă cu abandonarea formelor definite ale senzației şi ale gândirii, vor fi abandonate şi ideologiile. Uitarea de sine, golirea pentru umplerea cu un sens

[74] Vezi Allan W. Watts, *L'Esprit du Zen*, Dangles, 1976.

cosmic se apropie în arta japoneză de nivelul periculos al „inexprimabilului" realității, cum spunea Korzybski[75], de non-verbal, non-simbolic, de sugerarea lumii concrete total nedefinite în opoziție cu lumea abstractă. Această uitare provoacă prospețimea receptării continue, emoția permanent întreținută de uimire.

Personajul romanesc trăiește epic prin uimirea fără limite, exercitată în universul său oricât de strâmt. Chiar dacă ceea ce vede este rutinier şi banal, el va avea forța să găsească un nou sens, un nou unghi, ceva oricât de neînsemnat, de care să se agațe uimirea sa, admirarea şi contemplarea. Într-un roman de Soseki, de pildă, un personaj îşi taie unghiile în tinda casei. Totul în jur este lipsit de importanță. Numai că efectul apusului de soare, în care se întrevăd vârfurile unor arbori încărcați de semnificații culturale, din grădina îndepărtată a unui lăcaş religios, transportă scena într-o stare de grație.

Aş mai adăuga câteva lucruri despre o eroare de percepție — eroare din perspectiva mentalității europene, evident — care a fost provocată şi de închiderea indiferentă a lumii japoneze, de lipsa ei de interes, de a se comunica nouă multă vreme. Este vorba de ideea că arta şi literatura japoneză sunt o artă a miniaturii, decorativă şi minoră. Aici subzistă însă o întreagă filosofie din care a decurs o artă de o mare profunzime şi forță. Modul japonez de a privi omul în univers şi frumosul sau ceea ce ar trebui să fie acesta, nu are nici o legătură cu ideile noastre grandioase, figurative, raționaliste, centrate pe reflectarea antropocentrică a lumii şi pe străvechea teorie a mimesisului.

Dacă noi purtăm în noi psihologia europeană care afirmă că omul este centrul lumii — sau, cum afirma Leon Blum[76], „Conştiința de sine a Universului" -, orientalii extremei Asii, observa Raphael Petrucci[77], „n-au cunoscut deloc această închisoare din care nouă ne este teamă să evadăm. Nimic nu a limitat la ei facultatea de a sesiza activitatea multiformă a lumii, de a o înțelege şi exprima". Ideea de relativitate apasă cadrul social, structura psihologică, ideile filosofice, religia şi arta. Omul nu este decât o componentă dintr-un ansamblu fremătător, care nu e dirijat de vreun creator absolut, ci curge „cu subtilitățile, frumusețile şi durerile lui într-un torent gigantic. Plecând de aici, ei au ştiut să întrevadă prezența acestui principiu enorm care domină imensitatea, în care conştiința nu este decât o bănuială şi pe care gândirea nu o poate defini". Omul este o parte a acestui ansamblu fremătător al devenirii, prins în ciclurile naşterilor şi ale morților, ale căror sensuri palpită în ideea unui univers deschis, obscur şi inaccesibil. Omul este la fel de important ca orice segment al naturii vii care, purtând în ea divinul dizolvat, are sensibilitate şi o gândire specială, un soi de inteligență a naturii, dacă ar fi să aducem în discuție un concept al ştiinței moderne.

Religia *şinto* sau *shinto* populase lumea cu o infinitate de zei, duhuri, fantome. Conform acestei religii, orice lucru putea conține un dram din esența divină pe care japonezul o numeşte *kami*. Variantele religiei shinto au avut în comun credința în kami sau divinități. Shinto vine din chineză unde înseamnă

[75] Vezi Alfred Korzybski, *Science and Sanity* (1958) şi Alfred Korzybski, „The Role of Language in the Perceptual Process", în *Perception, an Approach to Personality*, Ronald Press, 1951.
[76] Léon Blum, *A l'échelle humaine*. Préf. de René Rémond, Gallimard, 1971.
[77] Raphael Petrucci, Raphael Petrucci, *La Philosophie de la Nature dans l'art d'Extrême Orient, Illustre d'Apres les Originaux des Maitres du Paysage des Ville au XVIIe Siecles de Quatre Gravures sur Bois de K. Egawa et S. Izumi*. Paris: H. Laurens, 1910.

drumul zeilor (Shin="zei"; To, de la Tao="drumul"). Ce sunt aceste *kami*[78] este greu de descris cu precizie. Kami cuprindea totul, de la puterea creatoare a zeilor şi a zeilor mai puţin atotputernici, la spiritele strămoşilor sau orice forţă a naturii sau aspect al naturii care provoacă o stare specială.

K*ami* conţin şi zeii dar şi fiinţele, păsările, animalele, plantele, mările şi munţii, orice lucru care se remarcă prin ceva deosebit ce merită respectat sau care provoacă teamă. *Kami* poate conţine şi o stampă veche, un obiect vechi, o operă de artă recunoscută, o ceaşcă preţioasă, folosită de generaţii de degustători ai ceaiului — cum este ceaşca doamnei Ota din *Stol de păsări albe* de Kawabata. Aşa vom înţelege poate şi rolul obiectelor în romanul japonez, rol cu nimic mai prejos decât acela al personajelor. Iar plastica a ştiut să evoce farmecul subtil al aparenţelor, să pătrundă în inima animalului, a plantei, ridicându-se la o măreţie fără limite, la o imaginare admirabilă şi sublimă a naturii.

Sensibilitatea japoneză a intuit şi respectat, într-un sens, ceea ce microfizica, biologia şi etiologia vin să ne confirme cu argumentele ştiinţei, şi anume că trăim într-un univers viu şi intens gânditor, la toate nivelele materiei. Poate că inefabilul artei japoneze vine din această specială comunicare între o gândire exersată către şi pentru emoţie, deschisă, extrem de permeabilă, şi o inteligenţă sensibilă a naturii vii care se lasă captată. De aici şi dezinteresul pentru acel individualism al faptei, acţiunii într-o istorie pe care Occidentul pune un accent socotit de unii bolnăvicios, ca şi consecvenţa artei japoneze cu sine însăşi.

Evoluţia ei nu a fost bruscă, nu s-a realizat prin revoluţii spirituale, ci a fost lentă, o reluare şi o dezvoltare concentrică a motivelor şi ideilor, conferindu-i acel calm specific. Adorarea naturii profunde i-a mai conferit artei, cele mai puternice certitudini şi a ferit-o de nelinişte. Dar aceasta nu a însemnat nici empirism, nici senzualism şi nici descriptivism, deoarece reveria contemplativă a reflectat, prin sufletul creator, un conţinut în cel mai înalt grad intelectual.

Observăm că în stampe, poezie sau roman omul nu este decât o prezenţă printre celelalte prezenţe ale naturii. Preferinţa plasticianului pentru dimensiunile umane mici vorbeşte despre fragilitatea omului şi trecerea lumii. Trupul uman este numai o colibă şubredă în şuvoiul timpului şi al transmigraţiilor. Pe de altă parte, preluând o remarcă a lui Gaston Bachelard, se poate observa că imaginaţia miniaturizată condensează şi îmbogăţeşte valorile. Această condensare japoneză apare pentru european ca o sufocare prin sens aproape insuportabilă.

Romanul japonez creează prin această particularitate a sa o lume de o demnitate literară consacrată filosofic; scriitorul japonez nu poate fi de altfel decât un filosof, un intelectual fin care va voi să exprime sentimente complexe, nelămurite, pe care contemplarea lucrurilor le trezeşte în el. Vizualizarea naturii, luând un caracter aproape sacru, va deveni un mod al căutării unui sens universal. De aceea grădina, peisajul, apa, plantele, obiectele sunt elementele unui sistem filosofic întrevăzut în structura lumii.

Lacul, apa sunt principiul feminin, Yin; pavilionul de lemn din grădina

[78] Susan Blakeley Klein, *Allegories of Desire. Esoteric Literary Commentaries of Medieval Japan*. Harvard-Yenching Institute Monograph Series 55, 2002. Conform clasicei lucrări *honji suijaku*, zeităţile budiste şi kami nu erau diferite: „Buddhist deities and kami are not two, but identical in nature." (P.133).

japoneză reprezintă principiul masculin Yang; bambusul înclinat este imaginea conscarată a înțeleptului etc. Grădina japoneză afirmă un conținut filosofic şi religios pentru că ea reprezintă o cosmogonie, în acest ansamblu omul fiind un element tranzitoriu, comparabil cu orice plantă care „închide în ea o fărâmă din sufletul universal deghizat sub forma spiritului vegetal". Ceea ce uluieşte în această artă sau lume a emoțiilor este vuietul surd al tumultului lumii, voluptatea cu care se iubeşte frumosul, vocația spre intuirea totalității sublime. Este o lume a emoțiilor în spatele căreia se ghiceşte forța universului. Un filosof al artei a ştiut să sugereze forța intelectuală a acestei lumi disimulate într-un ambalaj senzorial şi miniaturizat: „Japonia – spunea Sei-ichi-Taki[79] — adoră lucrurile naturale nu pentru frumosul lor exterior, ci pentru eficacitatea lor în sugerarea de imagini mentale."

Filosoful creează o serie simbolică având ca suport obiectele naturii; scriitorul nu va reprezenta imaginea exterioară a obiectului pentru ea însăşi, ci, o dată cu sufletul lui, şi sensul său filosofic, ideile ascunse ale esenței imateriale ataşate de anumite forme creindu-se astfel un sistem de alegorii familiare. Iar romancierii, pentru a comunica tulburarea sufletului contemplativ şi sensibil, au folosit magia formelor şi alegoriilor familiare, evocările vagi şi aluzive „prin care puterea de a exprima se prelungeşte în sentiment"[80].

Europenii luând cunoştință de cultura japoneză au înțeles la început prea puțin din esența ei. Tanka şi Haikai-ul, imitate de poeții europeni, au exprimat de obicei o senzație sau o stare şi nu o emoție intelectuală. Rima nu este importantă în poezia japoneză şi dacă apare, ea nu deosebeşte poezia de proză. Accentul limbii, necantitativ, nu le-a permis poeților japonezi să se joace cu el si nici schema metrică, de aceea poeților le-a rămas doar jocul silabic. Puşi în fața dificultății de a scrie poeme lungi în „syllabics"[81], ei s-au retras în poemul concentrat, scurt.

Pictorii europeni s-au apropiat poate intuitiv, ceva mai mult de această artă, dar în ciuda capacității impresionismului de a crea pe pânză puritatea şi prospețimea unei stări contemplative fugare în curgerea timpului şi a devenirii, ei s-au oprit sub legea inflexibilă a mimesisului şi a lipsei de interes față de un ipotetic cod filosofic al formelor de care Europa modernă nu s-a simțit prin nimic legată.

Vorbind de coduri, până şi ideea de tablou are pentru japonez o accepție specială. Tabloul japonez nu este conceput ca o realitate estetică autonomă, ca o compoziție închisă, ci ca o compoziție deschisă "în care arta se uneşte cu viața şi cu natura" [82].

Artistul admiră ceea ce prezintă o neregularitate, o asimetrie, ceea ce este neîncadrat. Preferința pentru acestea derivă din logica specific japoneză, exprimată în arta plastică, care concepe obiectul din prim plan şi ultimul plan la aceleaşi dimensiuni (perspectiva izometrică) sau măreşte, dimpotrivă, ceea ce se află în ultim plan micşorând componentele primului plan, adică invers față de legile perspectivei din plastica europeană.

---

[79] Cf. Sei-ichi Taki, *On Chinese Landscape Painting*, Kokka, Tokyo, 1906.
[80] Raphael Petrucci*, op. cit.*
[81] Vezi Capitolul Japanese Poetry În Donald Keene, *The Pleasures of Japanese Literature***,** Columbia University Press, 1988.
[82] Michail Sobeski, *op.cit.*.

Această viziune a plasticii japoneze, „ca dintr-un turn" vorbeşte despre setea totalităţii şi trăirii infinitului grandios în care eul individual se pierde. Tabloul va fi, după cum remarcă Sobeski „un fragment al realităţii nemărginite care se scurge prin veacuri fără limită de Timp şi Spaţiu". El mai este un poem al culorilor şi al formelor şi nu o copiere fidelă a naturii. Arta japoneză se naşte poate dintr-o stare de refracţie; admirându-se un kakemono (tablou) atârnat în tokonoma (nişa de onoare a casei), în timpul unei ceremonii a ceaiului, când se discută de pildă chiar despre valoarea estetică a tabloului, esenţială nu e atât arta cu care a fost executat tabloul, ci sentimentele şi ideile, gândurile pe care cei prezenţi le trăiesc la incidenţa cu opera de artă. „Viaţa devine un obiect de artă: ca şi arta de a trăi şi arta de a muri. Arta, deci, creaţia artistică nu este atât divulgarea creatorului, ci participarea sa la o lume care există"[83].

Mai mult decât atât, arta japoneză concepe într-un mod aparte relaţia dintre operă şi model. Antimimesisul (propriu artei orientale) a fost confundat din păcate, când a fost vorba de arta japoneză cu imitaţia realistă. Dar imitarea unui model din natură, remarca Shuiki Kato, nu are nimic de-a face cu realismul care este „o expresie a individualităţii. Şi nici cu senzualismul sau cu desfătarea simţurilor: arta născută din filosofia ceremoniei ceaiului neagă bunurile senzoriale, efectele senzoriale". Totul merge spre interiorizarea simţurilor. Pentru marele maestru al ceremoniei ceaiului, Rikyu, „totul se află în inima omului, nu afară". Naşterea frumosului în inimă, armonia dintre sufletul omenesc şi natură, legătura subtilă cu natura se afirmă ca piese importante ale esteticii japoneze, ale unei extraordinare estetici a naturaleţii.

Această estetică de sorginte Zen afirmă că arta trebuie să exprime trăirea în acord cu situaţia de moment, fără a se crampona de principii abstracte, că prezentul trebuie în permanenţă legat de neant, şi că trecutul, prezentul şi viitorul nu trebuiesc reprezentate ca o continuitate deoarece prezentul fiind etern cuprinde în el atât trecutul cât şi viitorul. De aici a decurs un tip de exprimare artistică în care totul se spontaneizează şi se actualizează, se petrece în timpul prezent.

Naşterea romanului

Convenţia literară consideră că proza japoneză se împarte în două categorii: povestiri pe de o parte şi memorii sau jurnale sau amintiri pe de alta[84]. Dacă Nikki ar corespunde jurnalului, atunci Monogatari ar corespunde ficţiunii.

Există apoi povestirea despre poem, ***uta monogatari*****,** dezvoltată din *kotobagaki* **–** prefaţa la poem – sau ***sachu*** – post-scriptumul care explica împrejurările în care s-a scris poemul. Jurnalul ar corespounde lui *nikki bungaku* sau literatura jurnaliera *sau* jurnalul literar. Clasicul nikki nu este însă în mod invariabil scris la persoana întîia şi nici scris de personajul principal. În sfera jurnalelor se distinge jurnalul de călătorie cum ar fi *Jurnalul Sarashina.*

Separarea scrisului în *wabun* (japonez sau stilul femeilor de a scrie) şi

[83] Shuiki Kato, *Formă, stil, tradiţie*, editura Meridiane, 1982.
[84] *Classical Japanese prose.* An anthology compiled and edited by Helen Craig McCullough, Stanford University Press, 1990., p.17 ş.u.

kambun sau stilul bărbătesc de a scrie sau chinez [85] a fost o altă realitate a literaturii classice japoneze. Dacă modalitățile scrisului japonez în vernacular au fost în mod esențial inventate de doamnele de la curte din perioada Heian, într-un timp în care femeile erau excluse de la o educație în chineză şi de la o cultură japoneză cultă în chineză, i-a revenit onoarea unui curtean, Ki no Tsurayuki, sa o impună prin *Jurnalul Tosa*. El a scris acest jurnal în japoneză – limba în care scriau doar femeile — şi l-a dat drept al unei doamne. În acest jurnal autorul încearcă să rupă cu tradiția chineză şi cu dicotomia femeie-bărbat.[86] Cea ce va avea urmări profunde în literatura Japoniei.

Poemele au fost permanent prezente în narație. Dar dacă ***Utamonogatari*** se concentrează pe poem, *monogatari* s-a centrat pe evenimentele narrative[87]. Un foare timpuriu exemplu îl constituie ***Konjaku Monogatari*** ale cărui 28 capitole conțin povestiri din India şi China, ca şi din Japonia; compilate în secolul al XII-lea dar având o prezență foarte veche, a fost numit o comedie umană a perioadei Heian.[88]

Neputând vorbi de un realism al prozei japoneze, nu voi căuta în aceasta nici sensul ei programatic în accepțiunea pe care o are acest termen în estetica europeană. După cum am văzut şi după cum vom vedea accentul esențial în romanul japonez cade pe provocarea emoției intelectuale, pe realizarea unei „arte pentru artă" în cel mai pur sens al cuvântului.

Capacitatea romanului japonez de a exprima în modul său original umanul, universul, civilizația l-a condus spre un sublim al sensului şi al emoției. Acest roman codifică o tulburătoare ceremonie a sensului estetic şi spiritual, din care creşte ocrotită cea mai excentrică construcție epică pe care am întâlnit-o vreodată şi pe care am numit-o ***arhitectura golului***. Eleganța şi o anume claritate înşelătoare a expresiei l-au trădat când a intrat în contact cu cultura europeană, în sensul că acest roman fie că nu a fost văzut acolo unde ființa, fie că a fost judecat neadecvat, prin teoria şi logica romanului european.

Romanul japonez s-a născut în rafinamentul aproape efeminat şi eleganța aristocratică a curții imperiale din Kyoto — cetatea păcii — din perioada Heian

---

[85] Victoria V. Vernon, *Daughters of the Moon. Wish, Will, and Social Constraint in Fiction by Modern Japanese Women*, Institute of East asian Studies, University of California, 1988 p. 20 ş.u.

[86] Vezi capitolul *The Tosa Diary : In the Interstices of Gender and Criticism* by Lynne K. Miyake în *The Woman's Hand. Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. Editors: Paul Gordon Schalow, Janet A. Walker, Stanford University Press, 1996. Ki no Tsurayuki – aprox. 870-945 - foloseşte „a woman's persona". He challenges the conventional models of narration, gender, and genre and manipulates the textual conventions of orthography, perspective, and language that determined gender identity in the Heian period (794-1185), when the diary was written thereby creating a multi-voiced, multi-gendered, revolutionary work...in the process exposes gender as a product of narrative convention and not on ontological fact or entity existing before the act of narration. (P. 41) El inventeaza *nikki bungaku* – jurnalul literar. Tosa Nikki -- „*The Tosa Diary* uses woman to stimulate a new and different literary production…a remarkable performance of a narrative production of multi-gendered selves." --- Preferința pentru logica poetică în nikki – *Tosa nikki* – devine normă. Prin această lucrare ficțională, *„a woman persona was associated with Japanese poetry*".

[87] Hiroko Kobayashi, *The Human Comedy of Heian Japan. A study of the Secular Stories in the Twelfth-Century Collection of Tales*, *Konjaku Monogatarishū*. East Asian Cultural Studies Series, No. 19, The Centre for East Asian Cultural studies, Tokyo, 1979.

[88] *On the Japanese classics. Conversations and Appreciations*, p. 169 ş.u.

(794-1186) guvernată de figura împăratului — Mikado Icigio şi cele două soţii imperiale ce se întreceau în cultivarea spiritelor alese[89]. Această lume, care prin stil şi rafinament nu a fost poate egalată decât de curţile renascentiste, se limita la incinta oraşului Kyoto, pentru că dincolo de zidurile lui se întindeau tristeţea, urâtul şi barbaria. Luxul imperial nu era decât o normală consecinţă a unui gust pentru frumos ce-şi trăgea sevele dintr-o înclinaţie aproape morbidă spre erudiţie şi studiu. Livrescul a fost folosit însă cu abilitate nu pentru a usca emoţia şi arta epică, ci pentru a le conferi o strălucire neobişnuită.

Cine şi-ar fi imaginat că acest lucru este posibil şi că el nu va decădea în ceea ce numim preţiozitate sau abstractizare? Secretul rezidă în personalitatea acelora care au formulat drumul romanului japonez. Dacă în toate literaturile lumii bărbaţii au croit tiparele romaneşti, în Japonia, numită în vechime, de chinezi, „ţara reginelor", acesta a fost harul şi privilegiul creativităţii feminine. Femeia, mult mai aproape de natură prin substanţa ei emotivă, intuitivă a creat o posteritate în care marii romancieri ai Japoniei s-au regăsit şi exprimat ca în cea mai de preţ direcţie a culturii lor naţionale.

Perioada Heian este epoca de aur a poeziei, ficţiunii, jurnalului şi eseului. Deoarece nobilii instruiţi de la curtea imperială erau absorbiţi de studiul savant al culturii chineze, le-a revenit prinţeselor şi doamnelor de onoare menirea de a se ocupa de literatură[90]. La curtea imperială din Kyoto spiritele libere şi originale au fost fiicele înalţilor demnitari din suita împărăteselor, a căror zestre de preţ era o instrucţie literară perfectă, iar cărturarii — spiritele închistate, paralizate de prestigiul izvoarelor culturale chineze, şi pierdute de aceea în opere filologice sau antologii mamut. Raţionalismul masculin, inhibat de prestigiul chinez, ucide originalitatea creatoare, în timp ce sufletul feminin independent şi imprevizibil prepară căile de exprimare originale ale literaturii japoneze, atât pentru poezie cât şi pentru roman. Marile scriitoare s-au afirmat sistematic în literatura Japoniei în ciuda restricţiilor impuse ulterior de orânduirea feudală a şogunilor (generalilor).

Capodoperele romanului japonez au fost scrise în jurul anului 1000 de câteva femei instruite şi geniale, care au trăit la aceeaşi curte imperială, aceea a împăratului Icigio din Kyoto. Ele s-au numit Sei-Şonagon, Murasaki, Saraşina,

[89] Vezi în acest sens *Classical Japanese prose, op. cit.* "Ultimately of Chinese origin but thoroughly naturalized, the emphasis on the arts was one of the most striking aspects of Heian civilization. In a society where poetry and music were integral components of formal and informal society occasions and private life, an apt verse might win a promotion in office or thaw an unresponsive heart, and moral turpitude was scarcely more reprehensible than a clumsy hand. In Heian eyes, the truly admirable personal qualities included those that reflected aesthetic values. The "good" man was apt to be someone with rarefied tastes whose immersion in Chinese history and literature, Japanese poetry, and Buddhist doctrine had made him sensitive to the feelings of others, responsive to nature in all its manifestations, and acutely conscious of the vulnerability of beauty, ephemerality of worldly things, and the pathos of human condition… Heian (modern Kyoto) was both the cultural capital of Japan and the locus of power. Wealth of the provinces supported a tiny hereditary aristocracy of perhaps 400 or 400 persons, whose male members monopolized the positions in a Chinese-style bureaucracy and whose female members occupied themselves with men, pregnancies, deliveries, polite accomplishments, the sewing and perfuming of the elaborate costumes worn by both sexes, and related concerns"(*Introduction*)

[90] W.G. Aston, *Littérature japonaise*, Paris, 1921.

Izumi. Trăind o viaţă în general săracă în evenimente, trupul şi biologia femeii[91] au fost o sursă principală în crearea imageriei artistice.

Murasaki a fost nu numai autoarea lui *Genji*, dar şi a unui *nikki*, început în anul 1007, concentrând deci în scrisul ei cele două direcţii majore ale romanului japonez – *nikki* şi *monogatari*.

Izumi Shikibu, socotită cea mai mare poetă a Japoniei, este autoarea unui *nikki*, scris în anul 1008, unde se consemnează una din cele mai tulburătoare poveşti de dragoste scrise vreodată. Izumi a avut o viaţă tragică, pe măsura unei mari poete: născută în anul 974, divorţează în anul 995 de soţul ei, devine metresa prinţului Tametaka, care moare în anul 1002, se îndrăgosteşte apoi de fratele lui Tametaka, prinţul Aţumiki (1008, când scrie jurnalul), iar în urma scandalului de la curtea din Kyoto este nevoită să se căsătorească cu prinţul Fujiwara Yasumasa.

Doamna care a scris jurnalul numit *Saraşina* sau *Sarashina* (început în anul 1021) a fost fiica lui Fujiwara Takasue, guvernator al unei provincii îndepărtate. Autoarea, o bolnavă de timiditate, trăieşte cu deznădejde condiţia ei nefericită, aceea de a nu putea locui în capitala imperială, dincolo de hotarele căreia începea barbaria.

Sei-Şonagon, autoarea *Însemnărilor de căpătâi*, trăieşte la palatul imperial între anii 993-1000. Ea se trage dintr-o familie cu tradiţie literară; tatăl ei, guvernatorul Kiowara no Motosuke, era socotit unul din cei 36 poeţi de seamă ai timpului.

Majoritatea scriitoarelor au scris unele despre altele în termeni nu prea favorabili. O explicaţie ar fi, desigur, rivalitatea, nu numai pe tărâm literar, ci şi în relaţiile de curte. Împăratul, Mikado Icigio, a avut iniţial ca soţie pe regina Sadako, fiica lui Micitaca Fujiwara, care a deţinut funcţia de prim-ministru pe tot timpul vieţii sale. Sei-Şonagon a trăit la curte în suita reginei Sadako. Dar, după moartea primului ministru Micitaka, la curte devine prim-ministru fratele acestuia, pe nume Micinaga. Noul prim-ministru îşi căsătoreşte fiica, pe Akiko, cu împăratul, conform uzuanţelor, aceasta devenind a doua soţie imperială. Sadako, după moartea tatălui ei şi căsătoria împăratului cu Akiko, pierde din influenţă şi cade în dizgraţie. La curtea noii favorite, Akiko, scriu Murasaki şi Izumi. Doamnele de onoare din suita reginei Sadako şi din suita reginei Akiko intră în concurenţă literară. Sei-Şonagon pe de o parte, Murasaki şi Izumi pe de alta, au nenumărate reacţii veninoase. Cu toată politeţea şi în ciuda rafinamentului literar, *nikki* scrise de scriitoarele celor două suite imperiale rivale trădează o mare încordare. Intrigile, bârfele circulă în ambalajul poemelor scrise desăvârşit (stilistic, literar şi caligrafic) pe evantaie sau pe foi de hârtie colorate în armonie cu anotimpul şi starea celui ce compune, în această lume unde a scrie este o problemă ce ţine în cele din urmă şi de creşterea aristocratică dar şi de supravieţuire.

Atât *nikki*, cât şi *monogatari* au pus de la bun început un mare preţ pe acel realism intelectual simbolic şi estetic, împletit, fireşte, cu ficţiunea, a cărui dominantă a fost descrierea fidelă a elementelor puternic încărcate de sens filosofic. *Nikki* acorda o importanţă deosebită eseului — *zuihitsu*, pe care îl găsim

[91] Vezi Sharalyin Orbaugh, *The Body in Contemporry Japanese Women's Fiction* În *The Woman's Hand. Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. Editors: Paul Gordon Schalow, Janet A. Walker, Stanford University Press, 1996.

mai rar şi în *monogatari*.

Realismul descriptiv al romanului japonez, în esența sa, antimimetic, estetic şi intelectual, a ajuns la culmi inaccesibile (de neînțeles) spiritului european, tocmai pentru că reprezintă antiteza sa concretă şi desăvârşită.

Realismul intelectual şi estetic — această formulă tipic japoneză — încearcă să exprime vraja tăinuită a frumuseții ascunse a lumii (*yugen*) precum şi farmecul unic şi greu de cuprins al dizolvării lucrurilor (*sabi*). Dacă *nikki* sau romanul subiectivității este prin arhitectura sa o creație specific japoneză, în *monogatari* se vede influența romanului vedic prin filiera romanului de aventuri chinez (de tip vedic), adaptat estetismului şi realismului estetic şi intelectual japonez. Ar fi de aceea firesc să încep cu ceea ce ne este familiar prin structură, şi anume cu *romanul de tip monogatari*.

Ceremonia sensului. Linearitatea înşelătoare

Arta delectării senzuale şi a nuanțelor emoționale, sensibilitatea față de frumos, predilecția pentru exprimarea unui anumit rafinament al vieții au în romanul japonez rolul de a releva modul în care personajul participă la lumea reală şi concretă, care este aceea curtenească, a codului curtenesc închis formulat de legi stricte, etichetă, simboluri precise. Procedeele convocate sau actualizate de romancierul japonez pentru a exprima aceste lucruri pot fi comparate cu metodele de compoziție din pictură numite *fukimuki — yatai*.

Shuiki Kato o descrie ca pe o tehnică prin care „acoperişul unei clădiri sau curți aristocratice este îndepărtat şi ceea ce se petrece în interior e văzut de sus în jos dintr-un anumit unghi".

Autorul de *monogatari*, privind din înălțimea poziției auctoriale la viermuiala lumii, o turteşte, o uniformizează, acordând o aceeaşi importanță tuturor actelor personajului sau personajelor preferate. În al doilea rând, el nu este selectiv, — lucru pe care l-am discutat la momentul potrivit, în capitolul dedicat în volumul precedent romanului chinez de aventuri. „Autorul din Turn" nu este cointeresat nici moral. Aventura care încalcă normele morale este, desigur, preferată pentru insolitul său. Acest autor agățat între cer şi pământ, nu este, apoi, un demiurg: atât turnul, cât şi preferințele aventuroase, pitoreşti, îl arată a fi un exponent al lumii descrise epic. Adeseori, acest autor din turn atrage atenția asupra sa pentru a-şi etala puterea, rafinamentul şi inteligența, în contextul lumii romaneşti croite de el însuşi.

Numai o lume care nu credea într-un Dumnezeu atotputernic putea ocoli moralismul, ideea de destin şi pedeapsă pe care s-a croit romanul spiritualității creştine europene. Unghiul narativ, abordat de narator în *monogatari* este dat predilect de preferința de a transcrie emoțiile intelectuale ce privesc mai puțin individualitatea personajului, cât situația în care se află. De aici accentul pe situații cotidiene şi sentimente, şi o oarecare indiferență pentru trăsăturile particulare ale personajelor. Amănuntul se arată apoi la fel de important ca ansamblul.

S-a mai vorbit de polifonia specială din *monogatari,* venită din faptul că a fost destinat să fie recitat. În *monogatari,* oamenii (*mono*) recită (*kataru*). Chiar şi cele mai timpurii *monogatari* au fost produse într-un timp în care povestirile erau

recitate. De aici o subtilă polifonie[92] a vocilor narative în actul „recitării", păstrată şi transmisă de text.

[92] *Principles of Classical Japanese Literature*. Edited, with an introduction, by Earl Miner, Princeton University Press, 1985. Vezi capitolul *The Monogatari Substratum*: "All the categories that compose the various depths in the monogatari's narrative structure – the narrator's direct comment or *sōshiji* , the words put into the mouth of characters in the story, the characters' inner thoughts so paradoxically most intimate to the author – form a separate layer on top of the author's own voice. ..This is what I meant by the term polyphony, the layering of one voice upon another voice in the reciting of tales. These voices run the whole gamut from maximum to minimum in the monogatari text; but the layer of the narrator's voice is always present. This substratum, this fundamental narrative itself exists below the surface of the text; when it emerges, it does so at various different parts of the narrative structure , from *sōshiji* where it is at its maximum, to characters' inner thought, where it is at its minimum. This substratum of the narrator's voice can clash with other levels of voice in monogatari, or it can be placed on top of these. However, I belive that this substratum --- the narrator's voice --- which lies at the deepest level of the monogatari, constitutes the genre's defining characteristic…… in monogatari people (mono) recite (kataru)…. Even the earliest of monogatari … were produced in an era when tales (mono) were recited." (P. 148-149) *Genji monogatari* nu face exceptie. În romanul scris de Murasaki personajele recita aparte de ea. Autoarea vrea ca ei să recite, dar ca să nu fie complet absorbiți de monolog în actul recitării, plasează naratorul în poziția de control în ambele lumi: lume efectivă a întâmplării şi lumea cititorului. "This is the substratum that constitutes monogatari. It is from here that the voice of an outsider becomes an actual human voice, that the voices of the fictional characters, accompanied by a physicality of presence, speak out to us in manifold layerings." (p.150)

Doamna Murasaki — Murasaki Shikibu, fiica unui guvernator provincial Fujiwara, născută în anul 978, a fost geniul romanului cult *monogatari*. Murasaki moare la aproximativ 40 de ani. A fost măritata la 27 sau 28 de ani cu un bărbat tot din clasa provincială a guvernatorilor. Bărbatul îi moare curând şi ea intră în jur de 1004 în servicul consoartei Shoshi (fata lui Michinaga) a Împăratului Ichijo sau Icigio. Shoshi sau altfel transcris Akiko e în competiţie cu consoarta Teishi sau Sadako (fata lui Michitaka) pe care o slujeşte Sei Shonagon.

Monogatari ar putea fi definit drept o ficţiune aventuroasă care doreşte veridicitatea. Nu vom găsi totuşi în această arhitectură epică nici fantastic şi nici supranatural (deşi ele subzistă dar nu în sensul cunoscut de lumea noastră), ci o stilizare a unui real curtenesc printr-un cod estetic şi spiritual specific lumii japoneze care nu are nimic de-a face cu realismul şi mimesisul european. Esta mai degrabă un joc grațios, profund şi subtil, de-a veridicitatea care dă naştere unei realităţi ideale, frapante, unui estetism psihologic greu de definit, dar propriu mentalităţii japoneze.

Evenimentul are o altă importanţă în monogatari decât în ficţiunea europeană. Arhitectura epică este construită, fundamentată nu atât pe (din) secvenţe evenimenţiale cât pe (din) unităţi emoţionale[93].

Genji Monogatari, sau *Romanul lui Genji-Strălucitorul* este o carte uriaşă, de peste 4200 de pagini, care a tulburat profund conştiinţa estetică a Japoniei. Murasaki expune în acest roman partea întunecată a naturii umane[94]. Cultura unui om perfect în Japonia nu a mai fost posibilă fără *Genji*. Scris între anii 1002-1004, *Genji monogatari* narează viaţa unui fiu de împărat şi a unei încântătoare prinţese abandonate de părinţi şi crescută de Genji, transcriind o succesiune de aventuri erotice spectaculoase, încheiate prin căsătoria lui Genji cu Murasaki (purpuriu), ideal de perfecţiune a femeii superioare şi desăvârşite. *Genji monogatari* are 54 de capitole; 41 capitole se ocupa cu viaţa şi aventurile lui Genji; ultimele descriu aventurile amoroase a doi tineri care se înrudesc cu el. Naraţiunea este presărată cu poeme scrise în forma *tanka*.

---

[93] Rein Raud, *The Role of Poetry in Classical Japanese Literature. A Code and Discursivity Analysis*, Eesti Humanitaarinstituut, Tallinn 1994. În capitolul *Narrative Structures of Classical Japanese Prose (p.207)* analizând *Ise monogatari* face observatia că un strat al prozei clasice japoneze consistă cel puţin parţial din "events" care nu sunt "narrative propositions(divisible into actants and predicates) in Todorov's sense, and, as soon as we try to include those "events" in any kind of structural model or pattern of the texts, it becomes evident that these narratives are not plot-centered; we *could tentatively say that their underlying "story" is no a sequence of "events", but of "emotional units"*—particular moods, ambiences or feelings that may be fairly directly expressed through the code/poetic and the field of surrounding descriptive systems … Such types of expression corresponds to the principal mode of utterance of the classical Japanese discursivity." (p. 210)

[94] *The Woman's Hand, op. cit.* Vezi capitolul *Situating the Woman Writer* in *Japanese Literature* by Oba Minako *"The Tale of Genji* depicts the inner workings of the human mind with an almost frightening accuracy and subtlety. Murasaki Shikibu was able to write in this way because she was extremely sensitive to the part that her predecessor Sei Shonagon had carefully kept hidden: namely, the dark side of human nature, which Sei Shonagon may want to write about it but could not. It was this extraordinary sensitivity that allowed her to discern the hidden patterns of the human psyche that Sei Shonagon had felt compelled to record in *The Pillow Book*. Moreover, in the structure of her literary works, the influence of the even earlier *Kagero Diary* is clearly visible. … the woman's anger and suffering in the *Kagero Diary*, which was born from her powerful, individual need to speak for herself, is superimposed on the apparently civilized, aestheticized world of the *Pillow Book*, what emerges is this masterpiece, *The Tale of Genji*."

În epoca lui Murasaki distincţia ficţiune-istorie nu era serioasă. Romanul lui Murasaki a sugerat posibilitatea unui text mai vechi având în centru o personalitate memorabilă similară şi folosind tehnici narative asemănătoare. Construcţia lui *Genji* nu seamănă cu a romanului occidental. Cititorii epocii clasice a culturii japoneze erau mult mai interesaţi de simţire decât de acţiune. Pe de altă parte, în perioada Heian şi Evul mediu Japonez, când ficţiunea a fost prin definiţie pusă sub semnul întrebării, a existat un foarte puternic motiv pentru un autor ca să susţină că ceea ce spunea şi scria era o istorie adevărată. Chiar şi povestirile romanţate precum *Taketori monogatari* au împrumutat personajelor nume aparţinând un figuri ale istoriei reale[95].

În *Genji* naratorul nu este niciodată identificat. Murasaki leagă cartea ei de alte monogatari inexistente pentru a se juca cu tradiţia literară. În acea vreme, un text era important numai dacă se întemeia pe alte texte verificate de timp. Acţiunea acoperă o periodă de şaptezeci de ani. Unele indicii ar susţine că textul începe în perioada Împăratului Daigo (897-930) considerată de Murasaki şi timpul ei drept o epocă de aur. S-a mai spus că Strălucitorul Prinţ Genji ar fi fost Minamoto no Takaakira (914-982), cel de-al zecelea fiu al Împăratului Daigo. Dar *Genji* este dincolo de orice speculaţii o ficţiune şi nu repovestirea într-o formă literară a unor evenimente ale istoriei.[96]

Prin specificul situării sale, naratorul din monogatari aparţine mai mult lumii reale în care scrie şi pentru care scrie, decât celei imaginate. Interferenţa prin persoana sa a celor două lumi naşte o ficţiune ce se revendică palid a fi desprinsă din realitate precum şi o realitate desăvârşită în reperele ei graţie rafinamentului estetic al ficţiunii romaneşti. De aceea, deşi Doamna Murasaki proiectează povestea vieţii lui Genji într-un trecut oarecare, romanul se scaldă de fapt în plasma lumii curteneşti, guvernate de Mikado Icigio, suprasaturată epic de stil şi rafinament. Iar realul, bombardat de estetism devine ficţiune. Că este aşa, o probează în plus *nikki* scrise de contemporanele Doamnei Murasaki.

Genji este aristocratul ideal, o chintesenţă a virtuţilor concentrate într-o figură emblematică pentru epocă şi în care epoca se regăseşte. De aici şi celebritatea sa imediată. Deşi fiu de împărat, Genji se trage dintr-o mamă ce descinde dintr-o familie nu prea nobilă. Mama lui Genji moare de altfel de timpuriu din cauza urii celorlalte rivale (ura era considerată o formă de agresiune concretă ce putea provoca moartea, conform credinţelor epocii). Numai că Genji, hărăzit cu toate darurile frumuseţii şi ale spiritului, ajunge repede favoritul curţii imperiale. Nu poate fi numit din păcate prinţ moştenitor, din cauza originii modeste a mamei sale. Dar, ca o răzbunare postumă a celei ucise de dispreţul cuţii, şi ca o revanşă a prinţului ce nu poate ajunge la tron, Genji fascinează şi corupe metodic toate femeile curţi imperiale, de la împărăteasă, până la ultima servitoare ce i se pare mai interesantă. Performanţele sexuale ale lui Ximen Qing din celebrul roman erotic chinez „Lotusul de Aur" sunt pe lângă ale lui Genji lipsite de rafinament şi calitate. Pe urmă, Genji nu are soarta dezgustătoare a lui Ximen Qing

[95] Vezi *Classical Japanese prose, op. cit.,* p.10 ş.u.

[96] Vezi Capitolul 2 din Victoria V. Vernon, *Daughters of the Moon. Wish, Will, and Social Constraint* În *Fiction by Modern Japanese Women,* Institute of East Asian Studies, University of California, 1988.

şi va fi răsplătit cu cel mai frumos trofeu: găsirea femeii desăvârşite şi căsnicia perfectă.

Nu este, firește, posibilă transcrierea complicatelor aventuri ale lui Genji, dar câteva detalii sunt totuşi necesare pentru a ne forma o idee. La începutul romanului, când adolescentul Genji abia a intrat oficial în rândul cavalerilor, el trăieşte concomitent cu prințesa Rokujo (cu mult mai mare decât el, deoarece are o fiică de vârsta lui Genji), cu amanta imperială Fujitsubo, cea care va deveni chiar împărăteasă, soția tatălui lui Genji şi căreia Genji îi face un copil pe care împăratul îl crede a fi al lui şi îl declară moştenitor; o asediază impetuos pe aristocrata Utsusemi, o distruge erotic pe Yugao, care îi şi moare în brațe; o răpeşte pe micuța Murasaki (fiica abandonată a unui prinț şi nepoată a amantei lui, Fujitsubo), o ascunde în palat, o creşte, după care şi-o face amantă. Este în acest timp însurat cu prințesa Aoi care moare dând naştere unui băiat. Întreține o vastă corespondență erotică cu numeroase femei şi face curte tuturor persoanelor de sex feminin care îi provoacă o stare estetică chiar dacă ele îi sunt rude foarte apropiate. Nici un budoar nu-i rezistă lui Genji; tinerele care la început se opun, îşi promit să-i cedeze la prima ocazie. Pe tânărul prinț nu-l interesează dacă femeia este proaspătă sau trecută, soția unui prieten sau sora vreunei amante, îl interesează doar trăirea unei stări erotice în plină poezie, realizarea, cu alte cuvinte, a unei stări estetice.

Pentru a-şi îndeplini capriciile, Genji se travesteşte, în felul acesta ducând o viață nocturnă fără saț. De la un moment dat, pare o victimă a propriei sale înclinații către frumos. De altfel discuția despre femei dintr-unul din primele capitole ale romanului, dintre Genji, To no Chujo, Hidari no Uma no Kami şi To Shikibu no Jo arată cât de departe ajunsese în jurul anului o mie arta seducției şi a plăcerii. Mai mult decât atât, preferințele şi idealul feminin fixate atunci vor face o imensă carieră culturală, putând fi regăsite şi în cultura japoneză contemporană.

Pentru curtezanii secolului al X-lea o femeie frumoasă dar neinstruită nu însemna nimic, pe când o femeie urâtă, dar rafinată, putea însemna ceva. Pentru a naşte o pasiune, femeia trebuia să stăpânească mai întâi de toate arta scrisului (caligrafia), poezia şi stilul epistolar, să se arate capabilă de a-şi înăbuşi perfect ura față de rivalele sale, să nu fie răsfățată, iar frumusețea ei să se poată valorifica printr-o cunoaştere perfectă a artei şi a tradițiilor estetice. Ea mai trebuia să se tragă dintr-o familie nobilă, iar fantezia exersată de cultură să-i zboare liberă spre cele mai stranii închipuiri, fără să declanşeze, însă, o prea mare emotivitate în sufletul ei şi de aceea să devină ridicolă. Cinstită, blândă, îngăduitoare, ea trebuia să fie un partener perfect al emoției erotice, intelectuale şi estetice.

Genji ar vrea ca toată frumusețea lumii să fie a lui, să-i aparțină. El înghite, depozitează, acaparează frumusețe, prin intermediul emoțiilor paroxistice. Dacă Don Juan trece din femeie în femeie, abandonând pe rând obiectele pasiunii, Genji le păstrează pe toate pentru că se doreşte stăpânul şi proprietarul absolut al frumuseții; fiecare frumoasă îi dăruieşte doar un alt gen de emoții spirituale!

Genji, ca personaj, pare a afirma o formă tipic japoneză de acaparare a lumii, de *prindere* a realului printr-o sensibilitate avidă de emoții estetice. Personajul Genji îşi provoacă această asumare, mergând în întâmpinarea aventurii: „în călătorii neobişnuite, susține el, poți întâlni adevărate frumuseți, ascunse în

locuri nebănuite”[97]. Pe Murasaki o şi găseşte într-un asemenea loc ascuns, o sihăstrie pierdută în munţi, unde Genji se refugiase pentru a se lecui de slăbiciunea provocată de chiar insaţietatea sa erotică. Ochiul personajului receptează natura umană şi natura naturală estetizate; aceasta este, aş putea spune, lungimea de undă a percepţiei sale vizuale. Beţia emotivă declanşată în asemenea situaţii curge ca un fluviu niciodată suficient de abundent. În sihăstria de pe munte vindecarea vine chiar de la exuberanţa de frumuseţe şi emoţie. „În grădină, observă el, vegetaţia naturală de pe coasta muntelui fusese folosită cu multă iscusinţă. Era o seară fără lună; pe marginile şanţului ardeau torţe, iar în copaci atârnau lampioane încântătoare. Camera din faţă fusese foarte frumos orânduită. Din vase ascunse, în care ardeau felurite mirodenii, se răs-pândea un miros puternic de miresme exotice şi scumpe (...)”

Mai târziu, în plimbările sale matinale, gustă alte senzaţii: „Cerul dimineţii era învăluit de o ceaţă groasă şi ciripitul păsărilor de munte părea stins şi slab. Pe povârnişul dealului se aflau atâtea flori şi atâţia copaci în floare (Genji nu le cunoştea numele) încât pe stânci parcă fuseseră aşternute broderii multicolore. Dar mai mult decât orice îl încânta mersul minunat al unui cerb care urca coasta, când păşind graţios, când oprindu-se fără veste; şi în timp ce Genji se desfăta cu această privelişte, de atâta încântare i se risipiră şi ultimele urme ale bolii”.

Paralel cu estetismul viziunii epice de ansamblu, mai funcţionează un estetism, acela care face din relaţiile dintre personaje o modalitate aluziv poetică. Poemul în text este subjugat convenţiei narative dar declanşează totodată o logică poetică. Poemul devine un element narativ, un *eveniment* care perturbă narativul, ceea ce provoacă o tensiune specifică venită din ciocnirea celor doua coduri, narativ şi poetic[98].

Un dialog important, un preaplin de senzaţii se vor exprima într-o formă epică în mod desăvârşit lirică. Poezia face parte integrantă din naraţiunea japoneză. De altfel, încă de la începuturi, primele naraţiuni au semănat şi s-au împletit cu cântecele şi ritmurile rugăciunii[99]. Voind de pildă să asiste la o slujbă nocturnă, Genji îi salută pe preot astfel:

„Speriat din vis de şuierul vântului hoinar de munte, am auzit cascada şi frumuseţea acestei muzici m-a făcut să plâng”.

Iar preotul îi răspunde:

„La zgomotul unui torent din care zi de zi îmi umplu ulciorul, eu nu mă mai cutremur nici de mirare, nici de încântare.”

După o noapte de dragoste, Genji îi şopteşte, conform uzanţelor, iubitei lui, Fujitsubo, poemul:

---

[97] Doamna Murasaki, *Genji*, Editura pentru Literatură Universală, 1969, traducere de Henriette Yvonne Stahl.

[98] Rein Raud, *op. cit.,* Capitolul *Genji monogatari: the Nature of Fiction: “*There is only one kind of such events: poems. They may be called events because they function as events… the problems that arise from the coexistence of the two realities corresponding to the code and code/poetic are also one of the main source of inner tensions in classic Japanese prose texts.”

[99]Effie Baker Rogers, *An Outline of the History of Ancient Japanese Literature*, Greenwich Book Publishers, 1965. “…all the narrations are written with modifications and use of different rhythms from that used in the spoken language. We may truly say that the narrations closely resemble songs. On the one hand they resemble the epic and again on the other hand they may resemble narrative stories; there is also one kind that closely resembles the *Norito* (prayers). (P.126)

„Acum după ce în sfârşit ne-am întâlnit, ce bine ar fi să dispărem pe veci în visul pe care l-am avut astă-noapte!”

Dar ea cuprinsă de vechile mustrări, zise:

„Chiar dacă m-aş ascunde în bezna somnului de veci, dezonoarea mea ar colinda lumea, trecând din gură în gură”.

Umilită de prinţesa Aoi, nevasta lui Genji, prinţesa Rokujo, murmură plângând, poemul:

„Deşi l-am văzut doar ca o umbră ce se aşterne pe un torent vijelios, am ştiut că a sosit în sfârşit ceasul celei mai scumpe suferinţe a vieţii mele!”

O vizită după toate regulile etichetei curteneşti începe şi ea cu un schimb de poeme. Se trimite mai înainte un poem şi se aşteaptă afară un răspuns care trebuie să-l emoţioneze profund pe vizitator. Mergând, de exemplu, să o viziteze pe mica Murasaki, Genji trimite un poem prin care îşi exprimă erotismul nerăbdător:

„Când oare voi vedea în palma mea firicelul plăpând de iarbă, încolţind din rădăcini purpurii (*murasaki*)?”

Altădată trimite slujitorii recitând, bineînţeles, versuri, să bată la uşa unei frumoase pe care o neglijase. Dar doamna furioasă trimite un servitor cu un poem amarnic drept răspuns. Genji nu suferă însă asemenea doamne pătimaşe şi ambiţioase, care „prin severitatea afectată a răspunsului se străduiau să arate că pentru ele virtutea era mai presus de bucuriile sentimentale, precum şi pe cele care la început nu păreau familiarizate cu obiceiurile lumii bune”, obiceiuri care cereau trăirea intensă a plăcerii, provocarea cu orice chip a emoţiei de vreme ce acest mod de a trăi realul constituia codul primordial al fiecărei existenţe. Sărbătoarea de altfel — în Japonia, un ritual al admiraţiei şi al emoţiei adânci trăite înaintea frumosului artistic sau natural — avea menirea de a împinge sensibilitatea pe culmile cele mai înalte ale extazului estetic. Genji ar putea fi considerat o formă romanescă de sărbătoare permanentă a lumii sale, un instrument al extazului şi stilismului curţii imperiale.

Când Genji dansează şi cântă la Festivalul frunzelor roşii, împăratul, prinţii, nobilii plâng în hohote pentru că totul este frumos şi emoţionant. Spectatorii simt în Genji o apariţie de pe un alt tărâm. „Printre oamenii simpli şi neştiutori care şedeau deoparte pe trunchiuri de copaci sau pe sub stânci, ori înfundaţi până la brâu în mormanele de frunze căzute din copaci, puţini au avut inima atât de împietrită să nu lăcrimeze”. Extazul se repetă cu fiecare sărbătoare şi el se amplifică de fiecare dată cu alte mijloace pentru că nimic nu este mai urât aici decât monotonia. La Sărbătoarea florilor dintr-a douăzecea zi a lunii a doua, când împăratul dă un banchet chinezesc sub cireşul cel mare din Curtea de Miază-Zi, Genji atinge culmile admiraţiei la marea întrecere poetică.

Rămas văduv după moartea prinţesei Aoi, Genji o ia oficial în căsătorie pe Murasaki dar obligaţiile de curte îl determină să se căsătorească şi cu o a treia prinţesă imperială, cu care are şi un fiu pe nume Kaoru. Genji mai are un palat unde trăieşte cu Rokujo; mistuită de pasiune şi de situaţia sentimentală ambiguă împărăteasa Fujitsubo moare, urmând-o la un timp împăratul. Nici Murasaki nu o duce mai bine, măcinată de gelozie şi obosită de eticheta care o obligă să-şi ascundă resentimentele. Murasaki moare. După un doliu sever, moare şi Genji. Ultimul banchet imperial la care strălucitorul Genji participă, consemnează

apogeul strălucirii sale spirituale şi umane. Romanul Doamnei Murasaki transcrie, în continuare, aventurile copiilor celor decedaţi. De o atenţie specială se bucură Niou — al treilea fiu al noului împărat — şi Kaoru, fiul lui Genji cu a treia prinţesă, care cresc împreună în palatul lui Genji şi Rokujo.

În tot acest ceremonial al emoţiilor estetizate, realismul — chiar dacă atins de estetism, chiar dacă antimimetic — iese cu vigoare în evidenţă. Dacă în cultura europeană estetismul s-a împletit cu fantasticul, cu fantezia nestăvilită, în cultura japoneză el a luat o turnură cu totul neaşteptată. Realismul scenei în care naşte şi moare prinţesa Aoi, al obiectelor, al naturii, sentimentelor, veşmintelor întemeiază în fond un estetism intelectual născut în jocul de-a veridicitatea. Doamna Murasaki se explică cu inteligenţă în acest sens, definind specificul romanului japonez prin recul, sub pretextul abordării estetice a picturii.

Pentru autoarea lui Genji, cei ce lasă frâu liber fanteziei dorind prin aceasta să impresioneze şi să stârnească mirarea, nu se gândesc la frumuseţe ci la modul în care ar putea uimi privirile spectatorilor. Ea preferă însă frumuseţea (stilismul, estetismul) în locul fanteziei, al imaginilor inventate, şocante, neadevărate. Dar dacă pentru noi frumuseţea şi fantezia nu se exclud, pentru Doamna Murasaki cei doi termeni stau într-o gravă contradicţie: pentru ea, uimirea provocată de fantezie nu se întemeiază pe ceva real, ci pe ceva probabil! Din punctul ei de vedere, estetismul, rafinamentul, frumuseţea nu se pot dezvolta decât cu ajutorul a ceea ce este real şi nu imaginar.

În mod hotărât şi definitiv, Doamna Murasaki teoretizează în roman şi artă, în general, redarea naturii cu frumuseţea ei reală şi armonia formei, simplitatea care pretind o înţelegere superioară a imaginativului: refacerea întregului artistic prin intuiţie, solicitarea în cel mai înalt grad a sufletului contemplativ în realizarea integralităţii estetice. De aici intervenţiile ei în planul naraţiunii cu rol de accentuare a realului, a veridicităţii. Dar să nu ne înşelăm. Este vorba de fapt de acel antimimesis la fel de concret ca şi mimesisul european, în fond antiteza la fel de puternică şi de concretă estetic, ca şi teza sa. Mimesisul şi antimimesisul sunt două realităţi estetice la fel de puternice şi de productive, care nu se exclud ci se afirmă ca două propensiuni egal de importante ale umanului creator de artă. De aceea romanul Doamnei Murasaki este o ficţiune realizată printr-un estetism aproape neverosimil, înscris pe orbita cea mai puternică a romanului.

Va trebui să înţelegem de aici înainte că romanul japonez, înaintează prin coagularea constantă pe o imagine obiectuală veridică, indiferent dacă arhitectura lui urmăreşte aventura de cucerire a realului prin asumare estetică sau de înglobare a lui într-un eu supradimensionat, ce se confundă cu marginile lumii. Deoarece totul semnifică, aglomerarea sau sedimentările de sens fac inutilă potenţarea sensului epic prin rememorare sau contrapunct.

Linearitatea naraţiei este înşelătoare deoarece ea este în permanenţă compensată de polifonia vocilor narative într-un fictiv act al recitării şi de exploziile semantice, greu de stăpânit de noi şi chiar de înţeles. Ceremoniile sensului — pentru că şi aici veghează un estetism superior — decid atât linearitatea evenimentelor cât şi evitarea strictă a distorsiunilor, a suprapunerilor nedorite de sens. În *Genji* de pildă mai multe capitole dispuse succesiv narează diferite întâmplări petrecute simultan sau în aceeaşi unitate de timp (capitolele Murasaki şi Floarea de Şofran sau Prinţesa urâtă). Prin asemenea strategii

densitatea epică devine insuportabilă. Genji trăieşte simultan pe mai multe paliere de acţiune şi sens a căror suprapunere ar da numai ele dimensiunea lui reală, manevre pentru noi aproape imposibile.

Ceea ce putem recepta este că timpul epic se construieşte din evenimentele suprapuse, sincrone, ale unui fragment temporal, fiecare fiind clipe ale trăirii estetice formate din straturi atât de numeroase de sens încât aceste secvenţe emoţionale sugerează abisul. Este ca şi cum Genji ar fi în acelaşi timp în mai multe locuri trăind în acelaşi timp mai multe stări. Personajul trăieşte, este adevărat, într-o viteză stupefiantă ce tinde spre ubicuitate. Lucrul nu este de mirare. Şi artele marţiale japoneze puneau un mare accent pe viteza trăirii! Viteza va face din personajul de *monogatari* un stăpân al timpului. Iar timpul obiectiv dispare devenind o funcţie a personajului.

Prin estetica prelungirii ficţiunii estetice în viaţă, prin sprijinirea intrigii şi a personajului prin obiectul real, *monogatari* se poate considera la rândul lui o prelungire teoretizată a vieţii şi a naturii. Ca şi stampa japoneză, acest roman este neîncadrat. Romancierul participă la rândul lui la o lume dată, care există. Estetica naturaleţii îl determină să aducă în roman spontaneitatea, senzualismul şi rafinamentul. Nu vom afla aici lucruri ascunse în profunzimile sufletului, ci ceea ce vede emoţionat ochiul său. Naratorului îi place să sporovăiască, să bârfească, să iscodească. Murasaki se dovedeşte atât de curioasă, de lucidă şi de aprigă, încât nu se dă în lături să critice lumea bărbaţilor fără să-i pese că trăieşte într-o lume făcută de bărbaţi pentru bărbaţi. Performanţa ei a fost că i-a determinat chiar pe aceşti bărbaţi să gândească asemenea ei, scriind de-a lungul a zeci de generaţii succesive *monogatari*, după tiparul croit de geniul ei romanesc.

Arhitectura golului. Romanul antiepic sau un model perfect de capturare a lumii

Romanul individualităţii, al eului, nu a făcut altceva decât să-şi perfecţioneze acele mijloace de a exprima epic un abstract special, acea gândire emotivă în armonie cu ritmul universului şi pregătindu-se să intre în necunoscut, setea de perfecţiune a omului şi a vieţii sale, pentru că a fi o fiinţă perfectă estetic şi în codul onoarei cavalereşti reprezenta în vechea civilizaţie culturală a Japoniei suma aspiraţiile individuale. Una din devizele acestei lumi, pe care este bine să o reţinem, sună astfel: „Numai cel care a trăit în frumuseţe poate să moară frumos”.

Evenimentele, sărbătorile apar de aceea drept prilejuri de vieţuire în frumuseţe, pentru că cea mai mare fericire a omului se consideră a fi capacitatea de preţuire a artei într-o lume relativă, în continuă curgere şi metamorfozare. Ceea ce aparţine gândirii este considerat apoi la fel de important cu ceea ce aparţine lumescului. Individualismul puternic al zenismului concepea fiinţa ca un absolut pentru că fiecare avea dreptul şi datoria de a-şi interpreta lumea din punctul său de vedere, în acest act comunicând cu esenţa lucrurilor în modul său special. Ceea ce se căuta era descoperirea în sine a revelaţiei născute la incidenţa dintre starea reflexivă şi estetică, şi lume.

Această revelaţie totală a lumii estetice prin sine şi a sinelui prin lumea desăvârşită estetic se realizează, pe de o parte, prin intuiţie şi pe de alta, prin

enorma capacitate de sugestie a lumii. Atât capodopera cât şi lumea au menirea permanentă *de a sugera*, partea fiind suficientă să reprezinte şi întregul. Romanul eului nu trebuie deci să spună totul, ci doar să-i ofere cititorului unele elemente care să-l ajute în codul esteticii golului să refacă întreaga lui configuraţie. Abia atunci cititorul se va cufunda până într-atât în „gol" încât va face parte din acesta reconstruindu-l totodată prin trăirea, emoţia sa estetică. La rândul său, personajul romanesc, care gândeşte lumea, nu este decât un gol care se umple cu emoţie estetică; numai astfel el va putea fi capabil să captureze întregul univers, golindu-se pentru a-l primi.

Fraza este fracturată, neîncheiată, lucru de care traducătorii europeni s-au plâns considerându-l o imperfecţiune de stil sau o dovadă de imaturitate. Fraza „romanului golului" nu se vrea însă decât o plasă cu ochiuri mari, de care lovindune, va trebui să ne-o imaginăm ca pe cea mai magnifică mătase brodată. Dacă Penelopa ţesea o pânză deasă cu desene expresive bine încheiate — în sensul de conturate şi colorate — ce narau acţiuni nemaivăzute, Izumi, Murasaki, Sei-Şonagon au ţesut un gen de năvoade romaneşti în care au lăsat să se întrevadă, în golurile dintre fire, stări ameţitoare şi condensate de sens.

Nu acţiunea deci şi nici personajele aventuroase fac forţa acestui roman. Ceea ce se întâmplă este adeseori sărac şi aproape neinteresant. Genială se vădeşte declanşarea tensiunii reflexive şi mai ales emotive ce atinge culmi absolute. Romanul golului este tragic şi depresiv prin esenţă. El urcă spre plânset, sfâşiere, disperare, toate născându-se din eul hulpav de emoţii intelectuale şi sens. Limitele umanului mereu atinse parcă de o mână ce vrea să simtă în palmă răceala morţii, fac din moarte sau sinucidere companionul statornic al personajelor. Şi chiar şi-al autorilor!

Romancierul se subordonează în acest roman gândirii personajul său, se identifică cu el, înfăţişându-ni-se în final ca o componentă a fenomenului epico-narativ de înglobare psihologică a lumii. Romancierul devorat nu va fi decât o părticică din natura, din obiectele pe care gândirea intensă emotivă a personajului său le activează psihic, înglobându-şi-le.

Gândirea romancierului, printr-o licenţă epică, nu există. Nu vedem decât personajul ale cărui sensibilitate şi reflexivitate se revarsă ca un val ce spală fără milă lumea, ducând-o, târând-o cu sine în adâncuri insondabile.

Evenimentele comune ale oricărei existenţe — moartea, iubirea, chiar actul sexual — sunt convertite, în acest roman al golului, în act estetic. Ele nu pot fi imaginate sau trăite de personaje în afara culturii, a artei. De aceea fiecare act, gest epic tind spre perfecţiune, spre capodoperă. Şi dacă existenţa nu poate fi concepută în afara culturii, a artei, natura însăşi intră în cultură umanizându-se, psihologizându-se.

Simplitatea lineară a romanului golului este ca o pânză de apă înşelătoare; dedesubt, în adâncuri, se presimt acele emoţii tulburătoare şi pătimaşe, atât de sugestive, încât sufletul nostru european, luând cunoştinţă de ele, cade narcotizat ca sub o vrajă mortală. O dată cu fiecare roman simţim că murim, în timp ce restructuraţi psihic şi emoţional, ne imaginăm o moarte estetică în reperele unei idealităţi estetizate.

Această capacitate de reorganizare psihică a celui ce citeşte, o socotesc una din enigmele cele mai profunde ale romanului japonez. Dacă prima victimă a

fenomenului de capturare şi înglobare este chiar romancierul, cea de-a doua va fi cititorul. Nu romanul este deci un fenomen al vieţii, ci viaţa există pentru roman! Totul pare organizat ca o capcană perfectă: senzaţia e a unui vag, pentru început, în care înaintăm orgolioşi şi decepţionaţi. Şi deodată ne sufocăm pentru că golul se umple de sens, cotropindu-ne, aservindu-ne, cu o violenţă insidioasă, căreia nu-i putem opune nici o stavilă.

Pe european, cultura sa l-a învăţat să se salveze din labirinturile logice ale rememorării, dar din păcate nu i-a transmis nimic despre salvarea din labirinturile emoţiei şi sensurilor, de aceea el poate fi o pradă uşoară. Dacă Japonia ar inventa prin absurd un roman fără sfârşit, socotesc că Europa citindu-l şi-ar pierde individualitatea şi memoria. Aici se află probabil cheia acelei reticenţe sau spaime a europeanului faţă de fenomenul artei japoneze.

Acţiunea, dacă e neapărat să cerem una — cred că este, în romanul golului, tulburarea totală şi otrăvirea cititorului cu semnificaţii. Acesta este integrat în roman, obligat să se identifice total cu opera pe care o umple cu interpretările gândirii sale personale. Arta devine în cel mai înalt grad o chestiune de participare individuală. Romancierul poate fi asemuit cu o fiinţă miraculoasă care trăieşte din emoţiile celor ce s-au prins în plasa sa, el fiind şi prima victimă a plasei sale vii şi gânditoare.

Care ar fi deci originalitatea acestui roman faţă de ceea ce a inventat romanul în alte arii de cultură? Socotesc că orchestrarea senzaţiilor, percepţiilor, reflexivităţii printr-o modalitate ce seamănă cu un reflux al apelor; apoi prin adjudecarea esteticului natural şi artistic într-un paroxism letargic al contemplării totale în care lumea e cu totul capturată; proces în care eul personajului de roman se situează faţă de lume într-o relaţie în cel mai înalt grad emoţional-estetică. Non-acţiunea din romanul japonez înseamnă acţiunea sensurilor ce irup şi ne sufocă absorbindu-ne în ele. Golul din romanul japonez (vidarea de acţiune şi timp cronologic obiectiv a romanului şi a personajelor, discontinuitatea structurii epice lăsând loc semnificaţiilor) constituie antiteza, într-un sens, faţă de umplerea până la refuz de reflexivitate activă, orientată pe un traseu al aventurii spirituale, reale, fantastice din romanul asiatic şi european.

Nikki sau prozele socotite jurnale intime, scrise în jurul anilor 1000, formulează în chip remarcabil sistemul teoretic al romanului golului. „Viaţa pentru roman", drept concept fundamental, face din participarea autorului — personaj într-o lume existentă, reală — un act capital. Naratorul, am putea spune, trăieşte parcă anume pentru a deveni personaj de roman. Şi în romanul japonez al secolului al XX-lea, oricât va încerca să se disimuleze, naratorul va rămâne mai departe personajul principal al acestui roman! Prezentul trăitului imediat, reieşit din modalitatea specifică a emoţiei reflexive, cuprinde în el trecutul şi viitorul; el se arată drept o modalitate în plus de subjugare a cititorului absorbit de prezentul lecturii şi acaparat de tensiunile ei imprevizibile. Sistemul de referiri la o cultură deja constituită, existenţa pentru şi prin cultură conferă în plus acestor romane un aer nu numai estetizant, ci şi livresc, dar de un livresc superior.

Nikki Saraşina aparţine unei doamne (1009-1059) al cărei nume nu s-a păstrat. Textul a fost scris începând cu anul 1021, deci de la vârsta de 12 ani, când tânăra fată îşi însoţeşte tatăl în călătoria spre o provincie îndepărtată unde fusese numit guvernator. Ceea ce frapează este absenţa evenimentelor. Personajul se

distinge prin setea de a citi (ea citeşte deja *Genji*), prin sensibilitatea extraordinară cu care receptează natura. Timidă, retrasă, trăind visul unei mari iubiri niciodată împlinite, eroina duce o viaţă exasperant de închisă. Înţelegem că se căsătoreşte foarte târziu şi greu, că rămâne văduvă destul de repede şi că are un fiu. Tristeţea sfâşietoare a singurătăţii şi irosirii tragice constituie chiar tema acestui roman. De altfel, singura ieşire din acest univers este romanul însuşi, pentru că eroina noastră este obsedată, prin recul, de romanul monogatari. „Aceste idei fantastice ale romanelor ar putea ele să se realizeze în această lume?”[100] se întreabă eroina tulburată de faptul că romanul o distrage de la gândurile religioase. Iar în altă parte, descriind atmosfera de la curtea prinţesei Yuko, unde fusese chemată, şi unde nu-i place pentru că era obişnuită cu singurătatea, notează: „Spiritul meu este saturat de romane”.

De fapt, incapabilă să accepte orice fel de viaţă, alege ca singură alternativă oglindirea în romane şi scrierea propriului ei roman. Rătăcită în rafinatul Kyoto, ea comunică numai cu tatăl ei de care o leagă o mare prietenie, iar această comunicare se realizează în versuri, modul de a vorbi al spiritelor superioare. Fără prieteni şi rude, condamnată să viseze şi să contemple, eroina îi disprețuieşte pe toţi, inclusiv pe mama ei „o persoană cu spirit extrem de înapoiat”. Paginile transcriu numeroase vise, neliniştea mamei faţă de viitorul fetei deloc atrăgătoare şi mult prea inteligente, invitaţia de a se ruga zeiţei Iluminării Celeste, dar spiritul frondeur al celei ce scrie se întreabă dacă „există o zeiţă sau un Budha”? Totuşi, la templul Kyomidzu eroina are un vis în care i se relevă limpede predestinarea artistică. Această predestinare însă este tragică: eroina îşi deplânge spiritul, altfel decât al celorlalţi, gândirea însăşi care a fost gravată în acest spirit.

Nikki Saraşina este romanul unui antistar, al femeii fără farmec şi succes, dotată cu un rar sentiment al tragicului. Ea percepe trecerea la un mod paroxistic, ca şi irosirea şi incomunicabilitatea. O singură dată comunică totuşi cu un bărbat, pe care nu-l va mai vedea vreodată, în întunecimea unei nopţi ploioase din palatul imperial. Această secvenţă are atâta forţă dramatică şi extatică, încât, citind-o chiar suntem acolo, lângă coloanele din lemn ale palatului şi, ascultând ropotul ploii repezi şi năvalnice, trăim clipa rară şi repede trecătoare a regăsirilor unice. Această clipă este atât de intensă şi de deplină, încât valorează cât un destin fericit. Golul aşteptării, atât de uriaş croit, absoarbe această secvenţă şi pe noi o dată cu ea, astfel încât pentru vecie, pentru mine, un coridor cu stâlpi din lemn dat cu lac, într-un miez de noapte ploios va fi al clipei de fericire al acelei doamne căreia i s-a dat numele după romanul ei — *Saraşina*.

Un alt *nikki* celebru a fost scris de marea poetă Izumi Shikibu (doamna Izumi), între anii 1002-1003. Acest *nikki* transcrie dragostea nefericită a lui Izumi pentru prinţul Atsumiki, fratele fostului ei iubit defunct, prinţul Tametaka. Cum orice comunicare superioară se manifesta în acel timp prin poeme, proza va conţine în mod firesc poemele schimbate între poeta Izumi şi Atsumiki.

Izumi este un personaj tragic, trăind tristeţea, neliniştea, singurătatea, penibilul şi disperarea aşteptării. Prinsă în eticheta curţii imperiale, ea îşi reprimă gesturile impulsive şi gândurile tumultoase condensându-le în aluziile inefabile ale poemelor. Neînţelegerile celor doi iubiţi, ivite din groaza de ridicol, nasc stări

[100] *Jurnaux intimes des dames de la cour du vieux Japon*, Paris, 1925.

paroxistice ce aduc mereu spectrul sinuciderii, ca şi în acel *nikki* cunoscut sub numele de *Saraşina*. Dar tragismul din nikki este delicat şi vătuit; zbuciumul teribil se ascunde în ritmul şi imaginile sugestive, hiperintelectualizate ale poemelor *tanka*. Din fiecare rând sau vers răzbate o uriaşă pudoare a sentimentelor ce face parte dintr-o demnitate umană respectată. Lirismul estetizează şi accentuează abisul sentimentelor răvăşitoare, cerebralizând discursul, intelectualizându-l.

Nunta aceasta unică, dintre emoţie şi intelectualitate, însămânţează sufletele cu o tristeţe metafizică, cea mai grea din câte a trăit şi a putut exprima vreodată omul. Este o tristeţe de neîndurat, ce striveşte sufletul până la plânset, este o tristeţe în sine, nelegată atât de drame insolubile, ci izvorând natural din însuşi faptul de a fi. Singura rază de lumină în această mare a tristeţii ce vorbeşte despre destinul trecător, fragil, inutil, este acordajul fin cu o natură pe măsura acestui suflet.

Nikki scris de Doamna Murasaki între 1007 şi 1010, debutează cu o nelinişte puternică, în stare să tulbure eticheta severă a curţii. Este vorba de aşteptarea încordată a unui eveniment important, şi anume, regina Akiko trebuie se aducă pe lume un moştenitor. Murasaki, aflată în suita reginei, descrie gesturile neprotocolare (unele doamne apar nemachiate sau uită să stea sub voalul-perdea), tensiunea extremă, formele de bucurie (prim-ministrul Micinaga, fericit că are un nepot se poartă hazliu, spre stupoarea întregii curţi), serbările fastuoase date în cinstea tânărului prinţ etc.

Murasaki înregistrează frumuseţea toaletelor, a machiajelor, coafurilor, are darul de a surprinde stări psihologice consonante cu natura. Scenele de prost gust sau de rivalitate, deşi pline de farmec, sunt estompate de reflecţiile acestei solitare, pentru că celebra romancieră, autoarea lui *Genji*, se simte stingheră la curtea imperială, gândindu-se adeseori la o viaţă religioasă. De fapt este o răsfăţată absorbită de propria creaţie. Când cineva, un nobil, desigur, face într-un cerc observaţia că ea trebuia să fie prezentă la un banchet, Murasaki notează: „Eu l-am ascultat gândind: cum să fiu aici, unde nu există nici o persoană comparabilă cu prinţul *Genji*?"

Frumosul din existenţa reală va fi capturat deci de scriitură pentru a fi turnat, estetizat în roman. Veşmintele, podoabele (femeia înveşmântată este o operă de artă irepetabilă), serbările de artă imperială de un rafinament absolut par a nu se manifesta decât pentru a fi o substanţă de roman şi pretext de existenţă epică a eroinei.

Murasaki ridică voalul-perdea după care se ascund superbele doamne, dă la o parte acel diafan *misu* pentru a ne lăsa să intrăm, pentru a participa, în culisele curţii imperiale. Tot ce notează ea este misterios de proaspăt, tulburător de viu în sensul că e încărcat de viul clipei trăite, de sinesteziile trăirii; vedem culorile, vedem veşmintele şi dacă întindem mâna, chiar le atingem, auzim clară rumoarea banchetelor, simţim tristeţea inimilor singure şi caste, toate prin culoarul enigmatic al personalităţii, gânditoare şi emoţionale a Doamnei Murasaki. Ne simţim acolo ca într-o călătorie în timp, prezenţi aşa cum nici o altă lume nu a reuşit să ne absoarbă. Vârtejul creat ne suge brutal din prezentul vieţii noastre. Trăim în celălalt „prezent", al suitei imperiale, cu spaimele şi pretenţiile ei, umplând totodată pagina cu stările şi spaimele noastre. Nu-mi rămâne decât să cred că

acolo, în Japonia de acum aproape zece secole, în camerele palatelor din Kyoto, unde trăiau ascunse, câteva doamne distinse descoperiseră singure mijlocul de a face ca viața să devină capodoperă romanescă.

Artă a penumbrei, a noptatecului, romanul golului aparține unui popor visător, pe jumătate viețuind într-un transcendent țesut din propria-i melancolie rasată. Până şi lumea de dincolo, a morților, fusese imaginată ca o operă de bun gust — refugiu al sufletului dintr-o lume imperfectă. Şi ce lume imperfectă! în care mătăsurile transparente ale chimonourilor îşi suprapun anume culorile pentru a crea armonii inefabile, iar nobilii recită poeme ca „Plăcerile de zece mii de secole", „Plăcerile unei domnii fericite", sau „Palatul fericit". În această lume, o splendidă doamnă de onoare se poate face de râs în timpul unei ceremonii pentru că nu a armonizat perfect anumite culori ale mătăsurilor — e vorba de stofe, mătăsuri şi căptuşeli — de la încheietura mâinii, o culoare fiind mult prea pală! Doamnele Dainagon şi Koşoşo sunt prezențe epice puternice, fără a rosti însă în plan epic aproape nici un cuvânt, prin simpla lor apariție în cel mai înalt grad semnificativă. Ele sunt în fond imagini-capcană, personaje-capcană în care ne lăsăm absorbiți şi este evident că ele umplu prin vidare (acel vârtej de sens ce ne fură din prezentul nostru biologic şi istoric, transmutându-ne în alt timp şi într-o altă formă a trăirii şi receptării) grație frumuseții, gustului ales, sensibilității şi tristeții lor esențiale.

O covârşitoare tristețe linge de altfel încheieturile acestei umanități, pe care nu o poate dezlega nici liniştea pioasă a templului budhist, şi nici spectacolul extatic al frumuseții. Singura împăcare ar putea fi găsită în dorința acestei lumi de a ființa în afara oricăror dizarmonii, întru frumos şi perfecțiune. Descriindu-şi camera de lucru şi biblioteca, Murasaki oferă o idee despre familia ei distinsă şi erudită, despre educația ei perfectă: deoparte, pe un perete, spune Murasaki, se află biblioteca cu cărțile scrise de ea, iar pe celălalt perete, biblioteca cu cărțile preferate ale soțului ei.

Marile scriitoare ale epocii, cu care Murasaki este aspră, devin şi ele personaje de roman. Rivalitatea răzbate cu o violență ce ne îndeamnă să medităm nu numai la talentul epic al doamnei Murasaki ci şi la capacitatea ei de caracterizare prin eseul critic. Sub pana romancierei răstălmăcirea critică ia turnura unei vitriolări estetizate:

„Doamna Izumi are o înfățişare încântătoare, dar purtarea ei este în fond foarte neplăcută. Ea scrie cu grație, uşurință şi este un spirit muşcător. Cele mai neînsemnate cuvinte ale ei sunt parfumate. Poemele, deşi atrăgătoare, nu sunt totuşi decât nişte improvizații care îi cad spontan de pe buze. Ele au toate o poantă interesantă; aflată în mod egal sub influența vechii literaturi, nu e o veritabilă artistă locuită de spiritul real al poeziei. De aceea cred că ea nu-şi poate permite să judece poemele altora".

Cu Sei-Şonagon, scriitoarea din suita primei regine Sadako, rivală cu Izumi şi Murasaki din suita reginei Akiko, despre care s-a spus că a fost femeia modernă a epocii ei, renumită prin spirit, erudiție, frumusețe, veselie şi libertate, eroina acestui *nikki* este extrem de dură:

„Sei-Şonagon e o persoană îngâmfată — o ființă îngrozitoare. Se crede deşteaptă nevoie mare şi împrăştie prin tot locul mâzgălelile ei care dacă te uiți mai bine lasă mult de dorit. O ființă ca ea, care prea se străduieşte să pară

deosebită, va culege firește numai dispreț şi soarta îi va fi amarnică. Cine strălucește prea tare şi face caz de simțămintele sale chiar în clipa când ar trebui să tacă, cine umblă mereu după senzații, acela îşi strică singur sufletul căci devine uşuratic. Şi cum o să sfârşească bine o persoană uşuratică?"[101]

Dacă doamna Murasaki este creatoarea romanului *monogatari*, fiind productivă şi în cealaltă deschidere afirmată de *nikki* sau romanul antiepic, atunci *Sei-Şonagon* este aceea care a formulat definitiv arhitectura acestui roman pe care l-am numit *romanul golului*. De altfel cele două direcții se vor concura reciproc în literatura japoneză dând naştere în zece secole de roman unei imense posterități literare. Romanele de aventuri erotico-cavalereşti, mergând de la scrieri licențioase, la parafraza istoriei şi ficțiunea istoriei (mizând pe o surpriză, stupoare, oroare, intrigi complicate, antrenând sute de personaje, detalii oribile, de o inventivitate fără limite) se afirmă paralel cu acele romane ale subiectivității ce pun mare preț pe o anume modalitate estetică a narării. În secolul nostru ele au fost numite „romane ale eului". De fapt între romancierii Sei-Şonagon şi Kawabata, după cum vom vedea, ființează o filieră directă pentru că şi unul şi celălalt golesc romanul de idei şi evenimente, creând acea perfectă capcană de trăiri şi senzații paradoxale şi de o aparentă absență a imaginativului.

Romanul antiepic sau al golului se remarcă printr-o structură laxă. Legăturile dintre nucleele romaneşti sunt abia sugerate. Nu există aici o înlănțuire evenimențială în sensul obişnuit al romanului ce voieşte să exprime o devenire sau o aventură temporală bazată pe o succesiune.

Acest roman specific japonez trăieşte printr-o estetică a sugestiei. Ea decide dispersia şi intersectarea traseelor epice transfigurate de un lirism al trăirii, ridicând detaliul la autoritatea unui principiu iar prim-planul permanent, la rangul de necesitate. Nu acțiunea are un sens aici, ci „momentul trăit în intensitatea sa pură"[102] este acela care imprimă sensul. Înşirarea într-un plan unic a nucleelor epice nu sărăceşte romanul pentru că el operează cu alte pârghii capabile să creeze intensitate, concentrare, tensiune. Este vorba de acea ceremonie a sensurilor ce reverberează într-un spațiu epic gol, al non-acțiunii. Crearea golului epic eficace va fi în măsură să acorde gestului celui mai neînsemnat o intensitate puternică.

Nu vom găsi, deci, conflict, surpriză, redare realistă şi nici un portret psihologic coerent al personajelor, ci o senzorialitate impersonală activată de contemplarea naturii, eros, sentimentul perisabilității. În concluzie, în romanul golului nu este vorba de o ignorare a problemelor ce țin de arhitectura romanului european, ci de o altă arhitectură care pune cel mai mare preț pe exprimarea melancoliei, tristeții, fericirii contemplative, sentimentului morții, angoasei lucrurilor. Poziția celui ce narează față de frumosul artistic şi frumosul natural determină tonul romanelor, după caz: scânteietor sau sumbru, tragic. Idealul este atingerea perfecțiunii, ființa perfectă. Tonul lui Izumi este sumbru; al lui Sei, o oscilație între depresiv şi extaz.

Comparând pe *Sei Shonagon cu Murasaki Shikibu,* exegeții au afirmat că, spre deosebire de Murasaki, al cărei geniu rezidă în pictarea lumii interioare, Sei

[101] Sei-Şonagon, *Însemnări de căpătâi,* traducere din japoneză de Stanca Cionca, Univers, 1977.
[102]Kawabata, *Stol de păsări albe. Vuietul Muntelui*, traducere din japoneză şi prefață de Stanca Cionca, BPT, 1973.

Shonagon este o maestră în a aduce la viaţă lumea exterioară. Scrierile ei au o tulburătoare vitalitate şi prospeţime care ţinteşte însăşi esenţa vieţii. Sei scrie despre poziţia femeii din înalta societate în acel timp, măritate de familie cu împăraţi sau prinţi pentru consolidarea puterii clanului.[103] O lume în care căsătoria însemna foarte puţin. Foarte volatile, aceste legături au explodat în literatura minată de dorinţa de a muri a femeii neglijate.

Cum e Sei, personajul? Capricioasă, personală, impulsivă, şi mai ales liberă în spirit. O doamnă care prin spirit ascuţit, erudiţie, cultură, sensibilitate se arată o personalitate de excepţie, ce ne obligă, captivându-ne, să gândim ca ea. Curtea din Kyoto va trăi etern prin Sei, cea protejată anume pentru a vedea totul, — poreclă de altfel cu care o alintă împărăteasa. Sei este neastâmpărul creator mai presus de timp şi societate.

Însemnări de căpătâi, cu tot amalgamul de discontinuităţi eseistice, realiste (în fond e vorba de acel cod cultural prin care fiecare obiect este purtătorul unui simbol spiritual şi estetic) şi confesive, par a nu spune altceva decât că natura este o prelungire a spiritului. Iată cum începe faimosul ei roman, ce poate deconcerta pe orice nou venit din altă arie culturală[104]:

„Primăvara — ceasul zorilor: ceriul pălind încet, zarea munţilor abia iluminată, norii subţiri, vineţii, zăcând deasupra... Vara — nopţile. Luna plină, fireşte, dar şi întunericul în care zburătăcesc de-a valma licuricii ori pâlpâie slab câte-o luminiţă — două ici şi colo. Frumoase sunt şi nopţile cu ploaie.

Toamna — amurgurile. Sub razele piezişe parcă se apropie munţii. Corbii care îşi caută cuiburile, zburând repezit, în doi, în trei, în patru şi iar în doi... Mă cuprinde dorul... Şi-apoi cârdurile de gâşte sălbatice înşirate pe cer, atât de mărunte! După asfinţit rămâne doar şuierul vântului şi-un ţârâit de gâze".

Din notaţiile discontinue stilistic şi epic se alcătuieşte viziunea unică şi rară, de o stranietate absolută, a unei societăţi ultrarafinate, care vede în gesturile ei nocturne suprema distincţie aristocratică: taifasul în noapte (viaţa adevărată se desfăşoară noaptea), veghea până în zori, adorarea stropilor de rouă, corespondenţa amoroasă în tainele nopţii. De aceea totul pentru a fi aici de bun gust trebuie să fie şoptit, armonizat şi palid, de la lumina lunii, a jăratecului, a opaiţului, la feţele doamenlor umbrite de perdele, evantaie, mâneci, machiaje perfecte. Iubitul în semn de adoraţie, abia atinge cu degetele poarta iubitei. Deoarece nu există ziduri, ci perdele ce despart camerele uriaşelor palate, fiecare gest devine public, chiar şi vizita iubitului în miez de noapte. Legile pudoarei prevedeau să nu se vadă faţa, făptura, ci cel mult trena toaletei; să nu se scrie urât sau să nu se compună prost, dar nu prevedeau nici o restricţie faţă de numărul de amanţi sau scenele amoroase. Sei are în acelaşi timp mai mulţi prieteni care o vizitează — Yukinari, Tadanobu, Nobukata, Narinobu — iar cel care nu iubeşte

[103] *The Woman's Hand. Gender and Theory in Japanese Women's Writing, op. cit. Part I. Situating the Woman Writer in Japanese Literature* by Oba Minako. "It is the beauty of the textual world , juxtaposed simultaneously in the reader's mind with the tragedy of the extra-textual world, that gives *The Pillow Book* its resonance and power." P.31.

[104] Citatele aparţin ediţiei Sei-Şonagon, *Însemnări de căpătâi*, traducere din japoneză de Stanca Cionca, Univers, 1977.

poezia va fi alungat fără nici o remuşcare. Estetismul, calofilia vieţii sunt extreme, ca şi preţiozitatea. ***Însemnările de căpătâi*** construiesc o ficţiune a unei realităţi neverosimile, ieşite parcă din visul cavalerilor medievali europeni şi trăite în Europa în câteva ceasuri ale Renaşterii la curţile din Florenţa, Urbino, Ferrara. Pe lângă eticheta şi rafinamentul societăţii imperiale din perioada Heian, cavalerescul arab şi european pare palid.

Am extras din romanul lui Sei câteva liste de suprapuneri de culori agreate de rafinamentul curţii imperiale, pentru a-mi da seama mai exact, în cele din urmă, de faptul că pe lângă armonizarea culorilor, în cele mai multe cazuri se căuta o nuanţă unică, rezultată din combinarea unor nuanţe; de fapt o toaletă însemna o sumă de toalete ce urmau să provoace prin sugestiile induse în contemplator, un anume efect: chimono cărămiziu deasupra, şi chimono roşu şi chimono galben dedesubt; chimono purpuriu peste chimono alb; brun roşu peste cărămiziu şi alb căptuşit cu roşu; alb peste liliachiu palid; roşul peste alb şi bleu; chimono purpuriu peste chimono roşu peste chimono verde; chimono liliachiu peste roşu, peste verde; verde peste roşu; roşu peste alb, peste alb, peste alb; o nuanţă de frunze veştede peste liliachiu, peste purpuriu; roşul peste galben, peste alb; galben-verde peste vânăt purpuriu; galben peste verzui; verzui peste brun roşcat; roşu peste verde-salcie, peste cinci rochii purpurii aşezate deasupra unui chimono de mătase alb etc. etc. Arta combinatorie fiind practic nelimitată (fiece culoare deţinea o semnificaţie într-un cod spiritualizat), ea mai avea obligaţia să armonizeze coloristic şi simbolic motivele cu anotimpul, felul ceremoniei şi starea interioară a doamnei respective. Purpuriul predomină, cu toate nuanţele sale, el fiind culoarea considerată sacră, a florilor de cireş şi a florilor de prun. Nici albul sau negrul nu sunt culori clare, ci nuanţe subtile pe care abia le putem percepe şi concepe.

Şi compoziţional romanul este o asemenea arhitectură flexibilă de nuanţe, asemănătoare cu aceea a unui organism viu, articulată pe posibilitatea de permutare a episoadelor. Indiferent în ce ordine am citi aceste capitole, întregul nu va suferi şi, cel mult va crea un nou efect combinatoriu. Interioritatea reflexivă e şi ea discontinuă şi, din orice unghi am aborda-o, va releva o elasticitate unică: fiecare parte conţine întregul romanesc şi îl evocă, integrându-se decisiv în fluxul acestei emoţii proaspete şi reflexive. Câteva capitole se înşiruie astfel: Despre vremile anului; impresii despre „Trei ale Lunii a Treia", consideraţii despre „luna a patra, vremea sărbătorii"; „Lucruri care sunt de un fel dar la ureche sună osebit"; consideraţii despre preoţi, bonzi, vraci: despre „Când a mas slăvita împărătească la casele domniei sale Daigin Narimasa..."; despre „slăvita Mâţă a curţii care avea titlu de noblețe şi se chema Myobu No Otodoto", „Despre flori, lucruri dragi altădată" etc.

Notaţiile eului contemplativ convoacă la o manieră inefabilă psihologicul, reflecţia estetică, sugestia integratoare, rămânând fiecare în parte memorabilă şi irepetabilă. Iată cum sună o secvenţă epică:

„Către sfârşitul lunii a patra, am purces spre templul din Hase. În drum aveam de trecut râul Yodo, şi încărcarăm trăsura pe bac. Stânjeneii şi ovăzul de baltă scoteau vârfuri scurte din apă. Dar când să le smulgi, aveau lujerele lungi de tot. Treceau pe lângă noi bărci încărcate cu ovăz. Era minunat, întocmai ca în versurile despre 'vârtejul din Takase'.

În trei ale lunii următoare, ne-ntorceam de la templu pe-o ploaie măruntă.

Bărbaţii şi copii cu pălării de paie mici şi pantalonii suflecaţi până sus tăiau stânjeneii de apă — un tablou încântător, întocmai ca în picturile de pe paravane".

Se poate spune că tensiunea reală a acestei receptări se trage din euforia permanentă întreţinută de relaţia specială dintre aluzia culturală, imagine şi cel ce o contemplă. Se instalează astfel senzaţia că naratorul se naşte o dată cu imaginea receptată, pe care caută să o restituie printr-un gen de obiectivitate ideală a sentimentelor exaltate. Intervin aici acea „artă de a relata", căreia îi spunem de obicei sensibilitate şi talent dar şi controlul critic, care nu îngăduie impresiei să fie suprasaturată de ea însăşi. Iată câteva din lucrurile considerate de Sei înduioşătoare, evocate în acelaşi stil caracteristic romanului golului:

„Cloşca păzindu-şi puii sub aripi.

Toamna târziu, boabe de rouă se aşază pe firele de stuf în grădină şi lucesc ca nestematele.

Seara târziu, ori la crăpatul zorilor mă trezesc şi ascult: vântul şuieră în trestii uneori şi în miez de noapte...

Cătun de munte peste care a nins.

Îndrăgostiţii care nu pot face după pofta inimii lor, căci e lume pe aproape..."

La templul Kiyomizu, Sei suferă că nu se găseşte în centrul vieţii mondene şi de aceea ochiul ei avid înregistrează totul, făcându-ne să trăim şi să simţim, dar mai ales să vedem tumultul mişcării: doamne de neam, bărbaţi misterioşi, bonzi tineri fermecători, oboseala ceremoniilor nocturne. Iată câteva asemenea secvenţe:

„Veni o slugă să ne spună că locul de rugăciune e pregătit şi aducându-ni-se încălţări, coborâm din caretă. Văzurăm doamne cu mânecile răsfrânte, cu poale largi de ceremonie şi jachete scurte de China în felurite culori. Umblau cu paşi târşâiţi prin coridoare şi în încălţări lăcuite, ori sandale cu talpă de lemn, şi păşeau frumos, într-un fel care-mi aducea aminte de palat."

„Bătură clopotele pentru cetirea cărţilor sfinte. Îmi părea că pentru mine bat şi le ascultam cu mare cucernicie. Alături de despărţitura noastră era un bărbat de neam care bătea mătănii în mare taină. Întâi crezui că se roagă cu gând să-l auzim noi. Dar nu, cufundat în rugă, în loc să se culce, îşi făcea mai departe plecăciunile. Mă-nduioşa. Când contenea o clipă, începea să cetească din sfintele cărţi cu mare umilinţă. Avea glasul limpede dar slab. Mi-aş fi dorit să recite mai tare, să aud din ce carte ceteşte. Apoi conteni deodată, şi-şi suflă nasul tare, dar într-un fel plin de distincţie... În vremea cât am stat la templu dimineţile se scurgeau în linişte şi singurătate. Oamenii noştri erau împrăştiaţi prin chiliile bonzilor iar pe noi ne omora plictisul. Undeva în apropiere răsuna deodată un corn de scoică. Şi atunci tresăream tulburată. Apoi se întâmpla să vină câte un sol cu o rugăciune frumos răsucită, aducând daruri pentru cetirea rugăciunilor. Punea jos povara şi striga după vreun copil de casă. Glasul lui se răsfrângea atunci desluşit în pereţii munţilor".

Lui Sei îi plac taifasurile de noapte în case în care venirea iubitului nu e împiedicată:

„Îmi plac porţile nepăzite, deschise larg până-n zori, pe care poate intra oricând un prinţ împărătesc de pildă, ori un curtean distins... Atunci ar ieşi să-l întâmpin... Stau trează până-n zori, cu storurile ridicate, chiar şi iarna. Apoi, când pleacă iubitul, mă uit lung în urma lui. Fermecătoare e despărţirea la ceasul din

zori când păleşte luna: iubitul a plecat, cântând încetişor din fluier. Nu-mi vine să dorm, mai stau puţin, aş vorbi cu cineva despre dânsul, aş sta s-ascult versuri şi basme până mă fură somnul...”

Sei este o fiinţă ce trăieşte estetic şi receptează estetic:

„Trecând prin vad cu trăsura, pe-o noapte plină cu lună, e-o desfătare să priveşti cum se sparge apa sub copitele boilor în jerbe de stropi scânteietori.”

Nu ne miră deci că ea iubeşte tot ceea ce va fi estetizat:

„Înaintea pavilionului de lângă scară creştea un cireş de vreo zece picioare înălţime, şi cireşul acela era încărcat de flori. Ce minune, să-nflorească atât de timpuriu, era doar vremea prunilor! Dar uitându-mă mai bine, văzui că florile erau de hârtie. Deşi nuanţa petalelor nu era cu nimic mai prejos de culoarea florilor adevărate”.

Dacă doarme noaptea, ea simte că a săvârşit o eroare, un gest inestetic. Undeva se plânge că împăratul a văzut-o cu faţa umflată de somn, nepotrivită cu anotimpul. Ea trăieşte prin referiri estetice:

„Pe vremea împăratului Murakami, ninsese odată ziua întreagă şi-atunci Măria Sa a poruncit să se-adune zăpadă pe o tipsie de lemn. Curtenii înfipseseră în ea o crenguţă de prun înflorit şi cum luna strălucea cu lumină mare, împăratul pofti să-i spună doamna Hyoe o poezie. Dânsa recită îndată versuri de demult ’Când văd zăpada, florile şi Luna...’ spre marea încântare a împăratului.”

Sei nu are pudorile europene, ea povesteşte evenimente intime pentru care contemporanele ei din Europa ar fi fost lapidate:

„În clipele de plictis, când nu mă simt nici veselă nici tristă, iar afară e lună plină, soseşte un prieten căruia îi pierdusem urma. Şi-a amintit în noaptea asta cu lună de-ntâlnirile noastre de odinioară. Ce încântare! Nu mai venise de zece zile, poate de douăzeci, poate de-o lună, cine ştie, de-un an întreg... de şapte sau opt ani. E minunat că şi-a adus aminte. Atunci, chiar dacă sunt într-un loc unde, de ochii lumii, nu se cade să primesc oaspeţi, tot schimb câteva vorbe cu dânsul şi îl rog să mai vină, măcar că n-avem unde să ne aşezăm. Iar dacă se poate, îl opresc peste noapte la mine.”

Dezvăluirea sinelui se face fără oprelişti, câtă vreme acesta simte şi se afirmă la un mod pur estetic. Câteodată notaţiile sunt gâfâite, nervoase, precipitate de o uriaşă tulburare:

„E zăpuşeală mare la ora prânzului. Nu mai ştiu ce să mai fac, până şi aerul bătut de evantai e fierbinte. Îmi vine să-mi vâr mâinile în apa îngheţată. Aud un zgomot. A sosit o scrisoare. Hârtia e fină, de-un roş palid, iar prinsă de ea, o garoafă de China, înflorită. O iau în mână. A scris-o el pe căldura asta! Acum ştiu că i-e dor cu adevărat. Îndată las din mână evantaiul... Tot nu-mi era de nici un folos”.

Alteori notaţiile emană o narcotizantă forţă auditivă şi olfactivă:

„Şi cât de frumos e când se aud dintr-o trăsură sunete de lăută, ori un viers de fluier. Păcat că trece atât de repede. În clipele acelea, mă izbeşte mirosul hăţurilor — ce ciudat, neobişnuit, plăcut! Sunt smintită. Într-o noapte întunecată, fără lună, a ajuns până-n trăsura mea mireasma torţelor de pin aprinse, purtate de slujitorii din fruntea alaiului.”

Evenimentele sunt puţine: tachinerii graţioase cu unii nobili sau cu împărăteasa Sadako, supărarea împăratului că i-a fost speriată mâţa favorită, o

călătorie la templu, câteva ceremonii, o întâlnire ratată, schimburi de poeme şi întreceri de poezie etc. Viaţa pură pulsează însă prezentă în pagina de roman încărcată de aluzii erudite ce au o insidioasă rezonanţă în vieţile noastre. Nimic nu este mortificat, nici o stare nu pare strivită din vreun comandament transcendent. Dimpotrivă, tot ceea ce este legat de un eveniment estetic ţâşneşte uluitor de puternic şi fierbinte. Pudoarea înseamnă interzicerea urâtului. Indiscreţia este permisă dacă ceea ce este spionat se arată a fi frumos. Viaţa desfăşurată frumos, indiferent dacă este vorba de un act intim sau social, devine spectacol curat. Sei personajul vede tot şi ne spune tot înfăşurându-ne în mantia fremătătoare a eului ei.

Mă gândesc la un lucru şi anume la faptul că, citindu-ne azi contemporanii, preţuim îndeosebi capacitatea lor de a emite idei şi de a crea personaje teoretice. Ne displace pitorescul în exces, descriptivul, senzorialul. Numai că pe măsură ce un roman care a înfruntat secolele sau mileniile ajunge la noi, toate criteriile valorice par schimbate. Se produce de fapt o ciudată răsturnare a perspectivei. Ideile se prăfuiesc, ca şi sistemele teoretice, sub sabia timpului. Ceea ce creşte în valoare pare a fi, dimpotrivă, pitorescul, atmosfera, spontaneitatea (prospeţimea) reflecţiei sau emoţiei.

Dacă spiritualitatea europeană s-a obişnuit, prin tradiţia ei filosofică greacă şi latină, să se încarce în chip natural de o densă gândire despre frumosul artistic afirmând şi abandonând teorii estetice, proza japoneză ne învaţă, spre deosebire, un lucru de o descurajantă limpiditate, şi anume că teoriile, cu succesiunea lor de avânt şi inevitabilă desuetudine, nu-şi acoperă menirea programatică în contact cu romanul. Ele rămân să aparţină unui spaţiu de gândire al cărui sens pare acela de a se degrada pentru a renaşte tot pentru degradare. Asia nici nu a avut critici mari, creatori de sisteme teoretice şi de direcţii literare. Ea a avut creatori mari şi un public extrem de cultivat, în măsură să recepteze, să se regăsească şi să încurajeze această artă. Dacă în Europa criticismul a devenit o meserie încă de la Aristotel, în Asia criticismul a fost, aş spune, auctorial, dublând în mod remarcabil numai pe creatorul de artă.

Cred că romanul Doamnei Sei-Şonagon poate fi socotit exemplar în acest sens. Nu întâlnim aici expuse nici credinţele budhiste sau şintoiste, nici ideile filosofice ori de cârmuire ale timpului, nici speculaţii de vreo natură teoretică oarecare. Doamna Sei, mişcându-se cu naturaleţe în cultură, referindu-se permanent deci la un context estetico-literar, se ocupă de viaţa pitorească a curţii, de intimităţile ei, transcrie aventuri galante, descrie, cum am văzut, veşmintele doamnelor etc. Totul cu o forţă sugestivă extraordinară şi o artă distilată de o poezie uriaşă, cu o economie a mijloacelor epice deconcertantă.

Epicitatea aceasta obiectivă, non-epică, acest *alt fel de epic obiectiv, de un realism psihologic profund*, trăieşte şi se revendică eului sensibil narator. Romanciera Sei există înghiţită undeva în personajul Sei, şi nu o percepem decât în mod accidental, când desprinzându-se de personajul epic ea face unele consideraţii critice faţă de propriul ei roman. Romanul *Însemnări de căpăt*âi *vine spre noi at*ât de real şi viu, încât îl socotesc mai real şi mai cuprinzător decât orice viaţă concretă. Fiecare amănunt provoacă reverberaţii psihologice, emoţionale, estetice atât de pregnante, încât paralizează viaţa interioară a celui ce citeşte, imprimându-i o anume traiectorie specială. La limită, se iveşte o unică şi stranie

tensiune gânditoare. Cartea romancierei Sei despre personajul Sei este un text care după zece secole trăieşte şi gândeşte autonom, înglobându-ne în propria lui gândire şi emoţie. Aceste rânduri constituie dovada extremă a faptului că, fiind furaţi din noi înşine, trăim şi gândim în acordajul de sensibilitate reflexivă al Doamnei Sei-Şonagon.

Romanul anti-epic nu este un text gata semnificat; el obligă pe fiecare cititor să fie interpretul şi, mai mult, personajul. Oare *eul interpretului înglobat de eul romanesc nu devine astfel personaj de roman?* Romancierul japonez face permeabile barierele dintre sferele psihicului creator şi ale naturii minerale şi vii. Totul pare o miraculoasă transfuzie. Psihicul sensibil, în sensul de creator, cotropeşte lumea, iar lumea este pentru că se vrea integrată într-o emotivitate reflexivă. Când se contemplă luna răsfrântă în lac, trebuie citite aici acţiunile principiilor Yin şi Yang faţă de personaj, faţă de emoţia sa intelectuală, într-un anumit moment al situării sale culturale şi existenţiale. Codificarea fiind deopotrivă culturală şi psihologică, nu cred că ar fi lipsit de sens să ne gândim la o psihanaliză a simbolurilor preferate de cultura japoneză. Mai cred că această arhitectură epică vie i-a înlesnit romanului japonez posibilitatea de a rămâne el însuşi, în ciuda fenomenelor de mimetism european din secolele al XIX-lea şi al XX-lea.

Magie şi esoterism

Exegeza a demonstrat că autorii de proză şi poezie au folosit temeinic practici magice şi esoterice. Efectul magic al limbajului în care se distinge *paronomasia* – folosirea unor cuvinte care sună similar altora dar au înţelesuri diferite, juxtapunerea deci a două cuvinte ce sună asemănător dar au sensuri diferite, este poate încă una din sursele magicei influenţe pe care acestă literatură o are asupra cititorului[105]. Este posibil că magia, încorporată în text, să ne facă şi azi să citim mesmerizaţi aceste texte.

Tehnici din budismul esoteric au fost prelate de literatura japoneză[106]. „Homophonic paronomasia", „graphic paronomasia", paranomasia etimologică, numerologică, şi multe alte tehnici esoterice au fost observate în opere timpurii, precum *Inse Monogatari*. Graphurile (desene, diagrame) se gasesc peste tot în

[105] Roman Jakobson, *Six Lectures on Sound and Meaning*, Cambridge, 1978, pp. 1-3.

[106] Susan Blakeley Klein, *Allegories of Desire. Esoteric Literary Commentaries of Medieval Japan*. Harvard-Yenching Institute Monograph Series 55, 2002. „…religious allegory and allegoresis presuppose at least a potential sacralizing power of language, a potency, a magic efficacy, that is rooted in a deeper-level unity with phenomenal reality…. The idea that language has a magic phenomenality have a long history in Japanese culture, it is not particular to Buddhism...The notion of Kotodama, that certain words (koto) have spirit (tama) and therefore magical efficacy. Etymological and numerological paronomasia were a factor in the creation of religious rituals beginning at least in the Nara period. (p.135) Etymological paronomasia has two main strategies: graphic paronomasia resolves the written graph into its component parts and uses the parts for the ritual usage or interpretation; homophonic paronomasia equates disparate entities through the aural resemblance of their names. (p.136) A second method of producing ritual objects was based on homophonic paronomasia. The willow branch, when bent to form a pentagonal star, was thought to have prophilactic powers. (p.136)

monogatari şi nikki. Aceste manipulari trebuiau să suporte textul şi dacă, de pildă, era vorba de profeții, profeția însăşi, sau sa sugereze aşa ceva.

Cultura transmisiei secrete in Japonia medievală era o realitate extrem de puternică şi împământenită. Se ştie că în budismul japonez esoteric începând cel puțin cu *Saicho* (767-822), transmiterile orale de la maestru la discipol erau folosite în chestiuni ce țineau de religie dar treptat în secolele urmatoare transmisia secretă a devenit o normă – un mod normativ -- al transmiterii culturii şi cunoaşterii, predării, învățării în general în Japonia. În poezie, această trasmisie secretă a devenit o normă a scrisului începând depotrivă cu familia poetică Tendai şi filiațiile familiilor de poeți, conform lui Susan Blakeley Klein(vezi op. cit. p. 145). În mitologia japoneză de altfel, actul creației poeziei, actul erotic şi esoteric erau inseparabile.

Practicile şamanice în literatura japoneză, exorcismul literar, ritualurile sunt legate în general de puterea limbajului, a cuvântului. De aceea poezia a devenit în această cultură un instrument magic[107]. Ritualurile s-au născut din frica de spiritele rele, din dorința de a le anula acțiunea negativă. O frică specială a fost aceea de eroul eşuat, a cărui mânie putea transgresa lumea morților.

Natsume Soseki (1867-1916), o mare figură a romanului japonez, a creat peste secole pe această linie tradițională a romanului golului una din operele reprezentative ale literaturii japoneze. S-a observat în romanele sale permanența unui conflict dintre mit şi istorie, obsesia arhetipului, personajul prins in paradoxurile circulare ale istoriei.[108] Aparenta detaşare a naratorului de eul romanesc din cărțile lui Soseki nu trebuie să inducă în eroare. Şi la Soseki, ca şi la Kawabata, Mişima, Junichiro Tanizaki, Kobo Abe nu există decât un personaj, în fond, contopit cu vocea celui ce narează şi prin care se interpretează lumea, „personaj-capcană", ființând într-o stare limită existențială.

Acest personaj este purtatorul unei uriaşe sensibilități reflexive manifestate epic prin acel realism simbolic şi estetizant pe care l-am întâlnit în romanele discutate anterior. În *Călătoria*, pictorul plecat în munți într-o excursie nu poate

[107] H.E. Plutschow**,** *Chaos and cosmos. Ritual in Early and Medieval Japanese Literature*. Brill's Japanese Studies Library, vol. 1, Leiden, 1990. Kotodama—ancient Japanese used the word *kotodama* to denote such power of language. Kotodama, meaning "word soul" indicates the belief that word and thing are ontologically identical, that a word contains the power of the thing it stands for and if used in an appropriate manner and setting this sound would be uttered in order to summon the power off that thing to control it or to appropriate its vital energies for the benefit of humans. (p. 11) A kotodama word is not only powerful in itself but also on its place in a system of associations. The poem is an ideal means to express these associations. The power of a word extended therefore to the power of poetry. The Hitokotonushi myth, combined with the use of kotodama in a poetic context, may explain the extreme compression of Japanese lyric poetry. The reason for this can be seen in the behavior of deities, who when they expresses themselves, did so as shortly as possible… such language in a ritual context gave man power over the deities and the cosmic realm they were believe to dominate. Kokinshu – prima antologie imperială de poezie datând din 905, conține referințe la puterea poeziei. Poezia devine un instrument magic. Există un timp ritual al spunerii sau recitarii. Fictiunea era si ea recitata uneori. Povestile se spuneau noaptea, seara. Genji se recita la Koshogatsu, Micul An Nou. Originea poemului –uta- şi a recitării prozei – katari- au origini ritualice. "A work of literature can be ritual even if its characters and situations are imaginary" ... Evil spirits have a particularly strong relationship to the so called failed heroes. (p. 228)

[108] *Vezi "The Emergence of History in Natsume Soseki's Kokoro"* În Hosea Hirata, *Discourse of Seduction. History, Evil, Desire, and Modern Japanese Literature*, Harvard University Asia Center, 2005

comunica cu natura scânteietoare decât prin intermediul culturii. Acest fapt transformă natura şi viaţa în artă, conferind contemplaţiei o prospeţime unică. Scopul excursiei mărturiseşte eul confesiv, „era să mă detaşez de orice legătură umană concretă, străduindu-mă să devin artist; era foarte important să privesc tot ceea ce se vedea ca pe un tablou şi pe oamenii întâlniţi ca şi când ar fi fost actorii unei piese No, ori personajele unui poem”[109].

Personajul feminin O-Nami afişează o pasionalitate rece, de obiect de artă. Decondiţionarea eului operează acea vidare specifică ce face posibilă atât contopirea reflexivă cu obiectul contemplat, cât şi absorbirea interpretului în acest eu; descrierea naturii estetice este un mijloc de renunţare la tot ceea ce este inutil în economia vieţii. Din punct de vedere estetic, morala se metamorfozează într-o celebrare a frumosului indiferent faţă de umanitate (de altfel, cuvântul umanism aici nu are nici un sens, pentru că morala este elitară şi estetică). De aceea, O-Nami nici nu există ca personaj real, ci ca obiect de artă capabil să-l excite pe artist prin stranietate şi artificiu. Pentru personajul narator, O-Nami este la fel de importantă ca şi o camelie oarecare plutind pe apă. De altfel pictorul se gândeşte să o picteze pe tânăra femeie plutind pe apă printre camelii, dar problema lui este că nu găseşte expresia potrivită pentru chip. Din punctul lui de vedere privirea îndurerată ar distruge efectul estetic, ca şi veselia, gelozia, neliniştea, amărăciunea şi de aceea se opreşte în final la compasiune, care, „necunoscută zeilor, este însăşi emoţia care îl poate înălţa pe om până la divinitate”.

Şovăială este povestea creatorului a cărui conştiinţă rămâne inaccesibilă, şi de aceea o putem construi după plac prin propriile noastre speculaţii. Naratorul transcrie doar reflexivitatea legată de punctul de incidenţă al eului cu o realitate prozaică, apăsătoare, în care nu poate comunica cu nimeni.

Romanul *Poarta (La Porte,* Paris, 1927), se realizează prin transcrierea de gesturi şi fapte neînsemnate pe mai multe sute de pagini ce conturează o schemă de celulă moartă, umplută spre final, turbionar, cu sens. Sosuke este un funcţionar căsătorit cu O Yone. Fratele lui, Koroku, student, vine să locuiască împreună cu cei doi. Existenţa lor este tarată de inerţie, claustrare, tergiversări exasperante. Intervine cunoştinţa cu vecinul Sakai. Aici auzim vorbindu-se de un oarecare Yasui şi aflăm că Sosuke o răpise cândva pe O Yone prietenului său, că acceptase apoi ruperea relaţiilor cu toţi, fuga, singurătatea. Tulburat de posibila întâlnire cu Yasui, Sosuke pleacă la templul de la Kamakura, al unei secte Zen pentru a se iniţia şi obţine iluminarea. Dar, sub conducerea bonzului tânăr şi înţelept Gido, el nu obţine nimic. Exerciţiile de meditaţie sunt doar chinuitoare. Reîntors la Tokio, personajul reintră în normalul vieţii trecute. De remarcat că în timpul claustrării în templu, Sosuke simte că se află într-o lume rece, nefamiliară, aflată la antipodul casei sale calde. Obiectele, plantele, încăperile sunt reci şi de la bun început provoacă o crispare ostilă iluminării. Tensiunea interioară creşte într-un cadru ce emană răceală, indiferenţă.

Naraţiunea curge însă cuminte înregistrând, inventariind totul: gesturi şi stări mărunte, obiecte, observaţii despre vreme, mâncare, formule rituale ce au rostul de a configura, oricât de ciudat ar părea, o capcană sau plasă psihologică. Interiorul sufletului uman se construieşte prin inventarul lumii exterioare. Tot ceea

[109] Natsume Soseki, *Călătoria. Şovăială*. Univers,1983.

ce îl interesează, vine în atingere, îi evocă, este eul său plutind ca o plasă de pescar în care a intrat lumea. Undeva Sosuke îi spune lui Gido că este incapabil să ajungă la viziunea „unui alt aspect al existenței". El venise „pentru a cere să i se deschidă o Poartă, dar portarul a rămas de cealaltă parte a uşii, şi deşi a bătut destul, portarul nu a consimțit să-şi dea măcar osteneala să i se arate". „Nu are nici un sens să bați, trebuia să intrați singur" este răspunsul lui Gido. Complet la antipodul parabolei biblice, a lui „bate şi ți se va deschide".

Discreția, profunzimea notațiilor sugerează o comunicare psihică între personaje şi lume pe deasupra faptelor şi cuvintelor. Realul se psihologizează, devine o materie gânditoare. Ceea ce pentru noi ar fi ruptură, privind din afară sărăcia evenimențială a relațiilor din cuplul romanesc, aici este în fond suprema comunicare şi consonanță. Pe O Yone şi Sosuke, nu achiziția, acțiunea, devenirea, temporalitatea asumată, ci contemplația îi face fericiți, ceea ce, pentru noi, semnifică o altă mentalitate, la care avem acces, ca înțelegere, dar nu o putem trăi.

Yasunari Kawabata (1899-1972) a conferit, ca şi Izumi şi Sei, sensibilității reflexive un caracter metafizic. Moartea, aşteptarea şi presimțirea morții nuanțate de eros şi plenitudinea estetică, constituie temele fundamentale, ca şi idealizarea si estetizarea femeii, femeia ca obiect estetic, o anume estetică a femininului, rafinată şi perversă.

Cu Yasunari Kawabata romanul anti-epic japonez atinge o culminație posibilă nu numai datorită talentului epic de excepție, ci şi unei vocații de eseist şi critic literar care l-au făcut celebru în epocă. Elevația intelectuală este de altfel indispensabilă estetismului profund al acestui gen de roman. Să nu uităm că marile lui creatoare din secolul al X-lea stăpâneau exercițiul critic şi posedau o temeinică erudiție literară şi filosofică. Romanul anti-epic nu poate avea în centrul său decât un eu intelectualizat, în cele mai frecvente cazuri creator de artă sau cel puțin îmbibat de cultură şi trăind prin cultură, ca interpret al ei. Dacă Soseki şi-a luat ca personaj preferat *creatorul de artă*, Kawabata a pus în centrul romanelor sale în mod special *obiectul de artă, înnobilând şi stimulând sensibilitatea şi reflexivitatea personajelor sale.*

În *Țara Zăpezilor* obiectul cu forță iradiantă este shamisenul, instrument cu coarde, de ale cărui sunete se leagă aşteptarea tragică, sentimentul trecerii, erosul neîmplinit, perisabilitatea ființei umane. O gheişă dintr-o stațiune de munte se îndrăgosteşte de un bărbat însurat, din Tokio, care vine o dată pe an în orăşelul din munți pentru a se relaxa. Deşi este atras profund de Komako, femeie ireală, Şimamura detestă complicațiile. *Țara Zăpezilor* creează golul aşteptărilor zadarnice, golul eşecului iubirii; Şimamura „se simți atras de ea cu toată ființa lui. Deşi ştia că pentru ea lucrurile nu erau zadarnice şi lipsite de sens, avu senzația că ideea de zădărnicie reflectă adânc şi curat miezul feminității ei"[110]. Totul e creat pentru a sugera neîmplinirea. Komako se complace să trăiască într-un scenariu artistic ce refuză ca inestetice explicațiile fundamentale: „La capătul îndepărtat al culoarului, lângă ghişeul de primire, se vedea dreaptă, o siluetă de femeie... Poala chimonoului ei, desfăcută în evantai, se aşternea grea şi rigidă pe podeaua de lemn vechi, întunecat şi lustruit. A intrat deci între timp în rândul gheişelor? Şimamura avu o tresărire văzându-i chimonoul cu trenă. Femeia nu făcu nici o mişcare. Nu

[110] Yasunari Kawabata, *Țara zăpezilor*, Univers, 1974.

înaintă spre el. De departe, silueta ei împietrită părea chiar foarte încordată."

Sugerarea zădărniciei din frânturi de vorbe, gesturi abia schițate, stări exaltate dar mai ales prin realul simbolic şi estetizant care ne permeabilizează şi transmite disperarea aşteptării, constituie placa turnantă a romanului. Sunt multe asemenea pasaje memorabile. Iată unul considerat de exegeză, în cel mai înalt grad semnificant în codul acestei culturi a simbolurilor şi semnificațiilor: „Pe luciul întunecat al podelelor vechi, lustruite, lemnul de kiri păstra în el o chemare nedesluşită, de noapte, tăcere şi toamnă târzie".

Stol de păsări albe poate fi socotit o capodoperă a magiei purității şi perfecțiunii, încarnate în obiectele frumoase ce țin de arta ceaiului, şi în femeia capodoperă. Totul este aici armonie şi armonizare, semnificație şi valoare, desfătare şi ceremonie a trăirii vieții. Ceştile vechi destinate ceremoniei ceaiului, un pavilion de ceai, vin încărcate spre noi nu numai de propria lor frumusețe, ci şi de trăirile perechilor succesive care le-au atins. Tensiunea acestor suprapuneri e copleşitoare. Profunzimea durerii e legată de aceea a iubirii, universul afirmă o tainică armonie transmisibilă spiritelor elevate ce se caută şi se găsesc pentru a se autodistruge sau distruge la un mod estetic.

A povesti acest roman ca şi, în general, romanele de această factură, în sensul acțiunii, a ceea ce se întâmplă, mi se pare o imposibilitate şi o eroare. Personajele, cadrul epic n-au altă rațiune decât crearea unei stări, a unei emoții reflexive pure, a unui sens în care să ne pierdem, preluându-l, convertindu-l în propria noastră sensibilitate. Domnişoara Inamura de pildă, pe care Kikuji Mitani o vede în timpul unei ceremonii a ceaiului purtând un furoshiki cu sembazuru (motiv cu o mie de cocori) nici nu există ca personaj epic propriu-zis, ci ca un semnal ce declanşează în memoria lui Mitani reflecțiile legate de puritate şi prospețime virginală. Dacă Kurimoto Chikako este imaginea femeii impure, dizarmonice, doamna Ota — cu care trăiesc succesiv, tatăl lui Kikuji Mitani şi el însuşi — apoi Fumiko, fiica doamnei Ota, prin care Kikuji Mitani are sentimentul împlinirii erotice sunt nuclee de sens grație cărora Mitani se integrează reflexiv într-o natură estetică, într-o inefabilă sinteză creată din şovăielnice gânduri, emoții imprevizibile, nehotărâri, gesturi vagi. Absența acțiunii, acel gol epic, apare ca un intensificator al emoției reflexive până la paroxism. Prizoniere ale propriilor emoții declanşate, doamna Ota se sinucide ca şi fiica ei, Fumiko.

Vuietul muntelui este o preparație spre moarte a sexagenarului Shingo, îndrăgostit de nora lui, Kikuko — matrice a vieții şi feminității eterne. Romanul sensibilizează emotiv şi reflexiv pentru primirea obsesiilor maternității, erosului şi morții. Istoria obiectelor contemplate, încărcate de sensul trăirii (o floare a soarelui, o anume bucată veche de pânză, un cățel parcă coborât dintr-o pictură semnată de Sotatsu, o castană, etc) nu au decât menirea de a enunța motivul morții paradisiace.

Detaliul, ca de obicei în acest roman al non-acțiunii, guvernează printr-o formidabilă capacitate sugestivă. Iată incidentul legat de „castană", petrecut la nunta lui Shingo cu mai bine de treizeci de ani în urmă, şi care este la rândul lui legat de dragostea secretă a lui Shingo pentru sora miresei sale, soră moartă, dar prezentă atunci prin soțul ei detestat (inconştient) de Shingo. Rostogolirea castanei pare şi un semn, anume pentru el, dintr-o lume de dincolo. Nu nunta sa îl face fericit pe Shingo, rememorând în prezent, ci semnul: „Exact în momentul când

schimbau pocalele, căzuse o castană din pom. Shingo nu uitase niciodată acest amănunt. Castana căzuse pe una din acele pietre mari din grădină, apoi se rostogolise mai departe, până la râu. Poate fiindcă suprafaţa acelei pietre era înclinată, rostogolirea castanei fusese de-o frumuseţe impresionantă. Era cât p-aci să scoată un strigăt de uimire. Aruncase o privire în jurul lui. Nimeni nu părea să fi observat căderea unei banale şi neînsemnate castane”[111].

Motivul morţii paradisiace devine copleşitor în *Frumoasele adormite*, ca şi dorinţa pentru cealaltă lume. S-a discutat în acest context despre “the evil interiority”, “translatory entrance”, ”the symbolic and the Literal”, “the naked body”, “the hymen”, “the impossible transgression”[112]. În acest roman, un domn de 67 de ani, pe nume Eguchi, vine din când în când într-o casă misterioasă unde bătrâni domni neputincioşi îşi petrec nopţile în compania unor tinere fecioare cufundate într-un somn cataleptic. Nopţile lui Eguchi sunt descrise cu lux psihologic. Excitaţia (Eguchi nu le poate poseda pe splendidele virgine adormite) devine patul germinativ al rememorării vieţii sale trecute.

Casa misterioasă creşte treptat în semnificaţii arătându-se deopotrivă un loc al morţii, o staţie limită a retrospectivei existenţiale unde bătrânii bogaţi se sinucid în compania superbelor adormite (aşa moare de pildă Fukura, prieten al lui Eguchi) deşi uneori mor şi splendidele fete din cauza somniferelor puternice, care le cufundă într-un somnn asemănător cu moartea, cum e cazul tulburătoarei negrese care moare lângă Eguchi. Nopţile vicioase conştientizează decreptitudinea şi nasc, lângă trupurile-obiecte estetice, dorinţa de moarte. Eguchi va dori în final să moară cufundat în acelaşi somn cataleptic şi în cele din urmă că el va căpăta chiar drogul dorit. Preparaţia pentru moarte e de o teribilă tandreţe şi cruzime. Viciul se leagă de o politeţe a viciosului faţă de frumuseţea vieţii. Estetizarea morţii, moartea estetizată sunt, ca de obicei, urmărite, ca o umbră, de o natură omniprezentă. În nopţile sale stranii, Eguchi aude permanent vuietul ameninţător al mării (ca o chemare a „vuietului muntelui”), semn al vitalităţii dezlănţuite, al tinereţii pierdute şi stihiei morţii.

Kyoto sau Tinerii îndrăgostiţi din străvechiul oraş imperial ar fi considerat romanul aspiraţiei spre întâlnire şi cunoaştere. Contemplarea naturii estetice de către creatorii de obiecte frumoase (obi-uri, stofe cu desene ultrarafinate), bunul gust al vieţii din capitala culturii japoneze conferă o viaţă interioară dependentă de modul de a admira şi percepe esteticul. Extazul lucid al receptării estetice face posibile comunicarea, regăsirea şi iubirea. Acelaşi lucru se întâmplă în *Maestrul sau partida de Go*; o apăsătoare atmosferă declanşată de tensiunea unei înfruntări spirituale ce nu aparţine doar personajelor de roman, ci într-un sens întregii culturi japoneze. În ciuda scriiturii impersonale, de proces verbal, reportaj sec sau inventar al gesturilor aproape neinteresante, totul merge spre finisarea aceluiaşi gol epic în care reverberează emoţii copleşitoare. Obiectul estetic tensionat este aici chiar jocul de Go şi estetica acestui joc, relevată în final drept o cale a vieţii şi artei. Vagul este benefic în măsura în care stimulează meditaţia, elevaţia, profunzimea până la evaporarea aproape a personajelor reale.

[111] Yasunari Kawabata, *Vuietul muntelui*, BPT, 1973, Minerva.
[112] Vezi *„Into the Interiority of Language: The Seduction of Literature in House of the Sleeping Beauties*. În Hosea Hirata, *Discourse of Seduction*, *op. cit*.

Romanul se vrea cronica unei lupte reale din 1938, a unei competiții de Go.

Realismul estetic al romanului japonez reuşeşte ca, plecând de la o realitate brută, să ajungă în final la o parabolă estetizată. Maestrul Shusai acceptă să joace cu mai tânărul său adversar şi fost elev, Otake. Partida care durează mai multe luni se desfăşoară într-un hotel dintr-o staţiune termală şi ea pune faţă în faţă două mentalităţi, două epoci de cultură, două personalităţi radical diferite: „Înaintea tablei, Maestrul şi Otake formau un contrast complet, acela din mişcare şi nemişcare, dintre tensiune nervoasă şi placiditate”[113].

Maestrul apare treptat drept o victimă a unui raţionalism japonez modern, mimetic (după cel european) ataşat de reguli dar ignorând estetica Go-ului, ca şi „respectul, consideraţia pe care şi le datorează oamenii”. Lupta în condiţii de judecată abstractă este un non-sens pentru Maestru, apărătorul vechilor tradiţii japoneze. Temperamentul raţionalist al lui Otake, întovărăşit de nelinişte şi nervozitate sunt tot ce poate fi mai contrastant şi dizarmonic. Când Otake îl întreabă pe un clarvăzător cum ar trebui să facă pentru a câştiga, acesta îi sugerează că „cea mai bună metodă consistă în a pierde toată conştiinţa de sine în perioadele de aşteptare”. Numai Maestrul „când aştepta, rămânea liniştit, cu ochii închişi. El explica atunci că se eliberează astfel de dorinţa de a învinge”. Jocul devine în cele din urmă o cale, un mod de fuziune estetică a principiilor naturii şi existenţei. Maestrul moare învins şi, o dată cu el, pentru Kawabata, lumea căreia îi aparţinea şi care trăia, simţea, gândea onoarea la un mod profund estetic.

Obsesia frumosului, această străveche temă a romanului japonez este tratată de Yukio Mişima în *Pavilionul de aur* prin prisma patologicului. Superbul pavilion din Tokio, capodoperă a artei japoneze, subjugă până la declanşarea urii criminale. El este incendiat pentru că sufletul eroului nu mai poate suporta povara acestei frumuseţi strivitoare. Nebunia ia naştere din contemplarea nemăsurată a obiectului adorat şi golirea totală a personajului de alte trăiri colaterale. În *După banchet* tot ce se arată mortificat, fiinţând în afara esteticului, va fi respins de ceea ce am numi instinctul de conservare japonez, izvorând dintr-o sensibilitate — după expresia lui Jiro Osaraji din romanul *Reîntoarcerea în ţară*, — unică în lume. La Mişima se relevă o confesionalitate exterioară, o dorinţă pentru exterioritate, paralelă cu distrugerea obiectului dorinţei prin încorporare, asimilare.

Romanul fără evenimente, născut din *nikki*, posedă încă o calitate proprie, transcrierea amănuntului celui mai intim fără sentimentul pudorii, în măsura în care îşi relevă o faţetă estetică, un sens cultural. În acest mod, numeroase intimităţi pe care europeanul nu ar avea curajul să le aştearnă pe hârtie, au devenit publice. Izumi nu s-a sfiit să-şi descrie scenele de dragoste şi să transcrie poemele erotice scrise de ea şi de amantul ei, iar Sei nu s-a jenat să-şi comunice numele amanţilor şi nici cele mai îndrăzneţe gânduri, ba a mai mărturisit că îi plăcea să tragă cu urechea sau să se uite la cei ce făceau dragoste. Citind *Jurnalul unui bătrân nebun* (probabil că titlul a fost pus astfel pentru a nu leza prejudecăţile europene) scris de contemporanul nostru Junichiro Tanizaki, vom remarca filonul unei direcţii tradiţionale a romanului japonez.

Jurnalul unui bătrân nebun excelează prin minuţia autoanalizei, erotism licenţios şi tandră poezie. Un domn de 70 de ani, grav bolnav, s-a îndrăgostit de

[113] Yasunari Kawabata, *La maître ou le tournoi de Go*, Paris, 1975.

nora lui, Satsuko. Cel ce îşi narează experienţa este un rafinat exasperat de iminenţa morţii, gelos pe amantul surorii sale şi ahtiat de excitaţii vicioase. De altfel, Satsuko îl încurajează în acest sens, iar *Jurnalul* înregistrează emoţii puternice, înnegurate prin neputinţă şi ceaţa morţii. În final bătrânul se mântuieşte prin dragoste şi frumuseţe de spaima sfârşitului. El ar vrea ca pe lespedea lui funerară, să fie sculptate picioarele lui Satsuko, ca picioare ale lui Budha: „Doresc o piatră gravată cu piciorul lui Budha după un model al picioarelor tale, Satsu. Când voi fi mort, oasele mele se vor odihni sub această piatră. Aceasta va fi Nirvana”[114]. Scena în care bătrânul bolnav şi neputincios, în genunchi, îi spală picioarele superbei femei şi i le unge, cu o infinită tandreţe, cu tuş pentru a-i lua apoi amprentele, este o pagină memorabilă.

Romancierii japonezi, autori de opere elevate spiritual şi estetic, (autorii de romane populare sunt de extracţie minoră, în general autodidacţi, rătăcitori, avizi să se îmbogăţească de pe urma scrisului) au în cea mai mare parte o origine nobilă, ceea ce le-a permis să primească o educaţie desăvârşită. Prolifici şi precoci, sfetnici ai celor ce guvernau în vremile medievale, ei au scris, fiecare, sute de volume din care n-au lipsit nici scrierile erudite. Învăţând lecţia socialului nestatornic, ei s-au retras la maturitate din social pentru a crea. Au trăit în general mult şi de aceea au putut deveni înţelepţi depozitari ai vechii culturi. Uneori, câte un şogun nemulţumit le-a interzis să mai scrie şi atunci au plecat pentru a sfârşi în exil, pe pământul natal (ceea ce e un paradox), pentru că pentru ei, Kyoto sau Tokio erau centre ale vieţii şi ale culturii. Arta trăind prin artă — iată probabil cum arată mântuirea în spaţiul spiritualităţii japoneze.

Dacă logica gândirii indiene, observa Constantin Noica, în *Scrisori despre logica lui Hermes* ar putea fi condensată în vorba indiană „Şi asta eşti tu”, adică, „orice întâlneşti e şi sinele tău” parafrazând aş spune că logica japoneză s-ar putea rezuma la propoziţia „Şi voi sunteţi eu”, în sensul în care mediul extern infinit dar estetic, caută să treacă în individual şi individ.

Logica japoneză e o logică a individualului spre deosebire de logica dispersării, care e a indianului, şi spre deosebire de logica europeanului, care e logica generalului. Curgerea infinitului spre eu, spre a se condensa acolo, la tensiuni insuportabile, are loc prin toate canalele de sensibilitate şi simţire. Ochii mai ales sunt filtrul prin care infinitul estetizat se scurge ca o apă gâlgâind într-o prăpastie — eul individual. Umplându-l de sensuri şi nuanţe nesfârşite, pentru că se nasc infinităţi de nuanţe prin raportarea la o infinitate de determinări, apa oceanului de sensuri ale lumii îl inundă cu totul sau îl transformă într-un golf, anexându-şi-l deci şi într-un sens şi-n altul. Infinitul, individualizat printr-un eu receptiv estetic şi interpretativ, se reîntoarce la infinit: aceasta este lecţia logicii contemplaţiei, mânată a se supune, după Constantin Noica, unei logici a integrării.

De aceea în romanul japonez ne izbeşte un orizont de lume în care încap cu mult mai multe sensuri decât se rostesc.

[114] Junichiro Tanizaki, *Journal d’un vieux fou*, Paris 1967.

PERMANENȚA UNEI SINTEZE

De la romanul grec la romanul bizantin Orient şi Occident; Alchimia sufletului bizantin; Arta în Bizanț; Romanul antic grec şi romanul bizantin estetizant; Romanul hagiografic; Romanul disident; Sinteză şi dezagregare.

Deşi apropiat spiritului şi sufletului românesc, Bizanțul vine spre noi apăsat de imagini neclare şi de prejudecată. Această ambiguitate îşi are pe deoparte sursa în înseşi contradicțiile culturii bizantine, în sintezele ei numeroase şi accelerate care i-au tulburat pe cei ce au cercetat-o prin criteriile raționalismului modern.

Ea se mai datorează unei inadecvări metodologice: studierea culturii bizantine prin optica culturii occidentale, trecându-se cu vederea creația sa cea mai importantă şi anume plămădirea spiritului răsăritean şi a conştiinței ortodoxe creatoare de istorie şi cultură. Multe erori privind Bizanțul şi ortodoxia s-au născut din translarea unor criterii ale vieții occidentale în spațiul spiritualității răsăritene. Acestea au împiedicat determinarea specificului existenței istorice bizantine şi implicit ortodoxe, fără de care cultura rusă, a popoarelor din Balcani, a noastră, nu pot fi corect evaluate şi situate în configurația culturii europene.

Prejudecata unui Bizanț decăzut şi degradat, mimetic şi lipsit de capodopere culturale, ca şi de urmaşi viguroşi, se datorează culturilor occidentale care au preluat ostilitatea catolicismului față de ortodoxie, disensiune religioasă cu rădăcini în secolele al VII-lea şi al VIII-lea şi chiar cu mult mai în urmă. Această ostilitate, care a fost cauza majoră a căderii Bizanțului, iar nu pericolul arab sau turc, i-a împins, de pildă, în secolul al XIII-lea, pe cruciații occidentali, plecați să cucerească Ierusalimul din mâna sarazinilor, să cotropească şi să prade Constantinopolul, în timp ce Baldouin de Flandra se proclama împărat — un împărat repede învins de Asăneşti.

Istoria acestei întâmplări, subtextul ei nu sunt lipsite de interes: veneții, în concurență comercială cu Constantinopole, au deturnat a patra cruciadă spre capitala Imperiului Bizantin în clipa în care au aflat că nobilii cruciați nu aveau cu ce plăti prețul cuvenit pentru trecerea armatei în Orient.[115] Plecați să cucerească mormântul sfânt din mâna necredincioşilor, cruciații nu şi-au făcut probleme de conştiință atacând Constantinopolul, capitala creştinătății de Răsărit pe care Roma îi învățase să o disprețuiască.

Nepăsarea Occidentului față de Bizanț — este vorba de Imperiul Roman de Răsărit — se mai trage şi din faptul că Bizanțul a preferat, după remarca atribuită unui faimos demnitar bizantin, Lucas Notaras, turbanul turcesc pălăriei de cardinal. Adică a preferat dominația otomană, în loc să abjure ortodoxia pentru catolicism. Ceea ce nu a fost considerat în epocă o afirmație compromițătoare.

[115] Henri Pirenne, *Histoire du Moyen Age*, Paris, 1933.

Bizanţul nu a vrut niciodată să-şi sacrifice libertatea religioasă mai ales după ce şi-a sacrificat-o pe cea politică.[116] Bizantinii au considerat chiar că integritatea grecească a culturii lor şi religia ortodoxă ar putea fi mai bine păstrate de un popor unit aflat sub guvernarea musulmană, decît ca un "fragment ataşat", cum spune Runciman, la lumea Occidentală.[117]

Ca orice civilizaţie culturală, cea bizantină cere să fie judecată prin propriile criterii, atât pentru a-i descifra stilul, tipul de om creat, esenţa culturii şi idealurile ei, cât şi pentru a putea explica structura, arhitectura epică şi romanescă creată în cadrele mentalităţii şi spiritualităţii sale. Dependent de zestrea culturală, credinţe, filosofie şi mentalitatea lumii lui, romanul bizantin îşi dezvăluie personalitatea odată ce este discutat într-un scenariu de civilizaţie pe care îl voi contura în reperele lui generale.

Civilizaţia bizantină a reuşit performanţa de a face starea de criză spirituală şi politică productivă timp de un mileniu, ceea ce i-a conferit nota unui puternic dramatism. Dacă înnoirea este semnul crizei, atunci se poate face observaţia că Bizanţul cultural s-a înnoit mereu, sintetizând neobosit cele mai diferite idei filosofice şi modalităţi creatoare ale antichităţii greco-latine şi orientale. Neacordându-şi aproape nici o clipă de răgaz, Bizanţul s-a văzut uneori agresat în chiar centrul vital al existenţei sale, dar aceasta a fost numai o părelnică ameninţare, un stres al conştiinţei colective creatoare ce şi-a ales să plămădească un Bizanţ aflat permanent sub sabia disoluţiei care a fost religioasă, politică, estetică, stilistică.

Orient şi Occident

Din punct de vedere politic, Imperiul Roman de Răsărit, aflat într-o cruciadă permanentă, a avut menirea de a salva valorile lumii civilizate sau civilizaţia occidentală de tăvălugul barbariei. Fac precizarea că, în antichitate, prin "Occident" se înţelegea lumea greco-latină din jurul bazinului mediteranean şi că abia în Evul Mediu European "Occident" a însemnat lumea creştină de sub autoritatea morală a bisericii catolice.[118] În timp, Constantinopolul, care a fost pentru Occidentul medieval „patria literelor” şi a cărturarilor, va fi simţit ca parte din Orient, asemenea Alexandriei. Pe de lată parte, Constantinopole, această „Nouă Romă”, a fost atât de grecească, a aparţinut intelectual şi spiritual atît de profund culturii elenistice, încât împăratul Mihail III, într-o scrisoare adresată Papei Nicolae I, considera latina o limbă la fel de barbară ca şi limba scită[119].

Renaşterea europeană va datora enorm acestei „patrii a literelor” de unde îi vor veni filosofii, profesorii şi unde va găsi sursa vie a marii culturi greco-latine. Nu e lipsit de interes de amintit, fie şi în treacăt, că în 1395 Jacopo Angeli da

[116] Nevra Necipoglu în *Byzantium between the Ottomans and the Latins* (teză de doctorat publicată la Harvard University Press, 1990) furnizează o remarcabilă cantitate de informaţie pe această temă.
[117] Steven Runciman. *The Fall of Constantinopole 1453*. Cambridge University Press, 1969. Vezi capitolul T*he Dying Empire*.
[118] Paul Lemerle, *Bizanţ şi originile civilizaţiei noastre*, în *Literatura Bizantină*, Univers, 1971.
[119] John Meyendorff, *Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes*. Fordham University Press, 1983, p.55. Vezi capitolul *Monks and Humanists*.

Scarperia va pleaca la Bizanţ pentru a studia greaca, unde descoperă importante manuscrise antice, şi că la 1421 Piero Corbinelli întreprinde o călătorie de doi ani în Orientul imperial de unde aduce în Italia 238 codice manuscrise ale unor autori antici. Istoria antică — cel puţin a Europei şi a Orientului Apropiat — se concentrează în jurul Mediteranei. Mediterana este cea care a văzut rând pe rând pe ţărmurile ei civilizaţia egipteană, feniciană şi cretană, apoi cea a Eladei clasice şi a lumii elenistice, pentru ca apoi să se trezească aşezată în „centrul teritoriilor" stăpânite de Imperiul roman. În Evul Mediu, Bizanţul succede mai întâi Romei, pentru a împărţi apoi stăpânirea „mării interioare" cu Islamul, pe de o parte, şi cu republicile negustoreşti din serviciul cruciadelor, pe de altă parte. "Istoria modernă, dimpotrivă, este înainte de toate o problemă a Atlanticului [...]. Timpurile moderne, descoperind o lume nouă, au strămutat spre Oceanul Atlantic rivalitatea economică şi politică a puterilor mari, iar redeşteptarea Extremului Orient şi expansiunea americană vor îndrepta poate spre ţărmurile Oceanului Pacific centrul de greutate al concurenţei comerciale şi al viitorului echilibru politic"[120].

Noţiunea de „occident" a suferit, conform acestei translaţii geopolitice, o mereu schimbătoare accepţie geografică, „migrând" de-a lungul epocilor de civilizaţie dintr-un orient mediteranean spre apusul atlantic. Ceea ce s-a întâmplat şi cu noţiunea de Europa.[121]

Odată cu secolul al XIV-lea, Europa a fostă atrasă de alte aventuri, cum este cea din Atlantic. „Atracţia Oceanului" de care vorbea Fernand Braudel, determină ca după 1580 marile războaie să se angajeze spre Oceanul Atlantic, „devenit centrul lumii". Otomanii întorc spatele Mării Interioare (Mediterana) pentru a se angaja în luptele pentru Asia. „Cele două vaste imperii mediteraneene (spaniol şi otoman n.n.) trăiesc în acelaşi ritm şi Marea Interioară, cel puţin în ultimii douăzeci de ani ai secolului (al XVI-lea n.n.) nu mai constituie ţinta esenţială a ambiţiei şi lăcomiei lor[122].

Legată de civilizaţia Mediteranei şi crearea civilizaţiei Europei, Marea Neagră a fost una din plăcile turnante ale civilizaţiei occidentale. Începând cu epoca lui Mithridate (sec. I î.e.n. regele Pontului, adversar redutabil al Romei) spaţiul pontic a fost pe deplin integrat în curentul politicii generale a lumii antice. Este momentul în care Roma îşi constituie imperiul mediteranean[123]. Evul Mediu european este prefigurat în complexul de civilizaţie al acestui spaţiu încă din secolele I-II e.n.

Tendinţele medievale s-au manifestat în spaţiul pontic cu două secole înaintea aceloraşi tendinţe observate de Altheim a se fi manifestat în statul sasanid, cel care a influenţat atât de puternic imperiul califilor din Bagdad. Evul Mediu timpuriu s-a cristalizat, cu alte cuvinte, şi pe ţărmurile Mării Negre unde „s-a născut această nouă formă de viaţă şi cultură europeană"[124].

---

[120] Gheorghe I. Brătianu, *Marea Neagră*, vol. I, pp. 85-86.(Fără an)
[121] Fernand Braudel, *Mediterana şi lumea mediteraneană în epoca lui Filip al II-lea.* Editura Meridiane, 1986, vol. III, p. 306 ş.u.
[122] Op. cit., p. 188.
[123] Op. cit., p. 214.
[124] Ibid., p. 220.

S-a spus chiar că prima Europă a fost aici; această „anticameră a evului mediu" a cerut mutarea capitalei Imperiului Roman în apropierea ei, în 330, la Dardanele şi Bosfor, acolo unde duceau toate drumurile din Asia Mică, cu mult înainte ca Bizanțul să fi devenit Constantinopole. Europa este cu alte cuvinte un proces ce se desfăşoară de pe malurile Mării Negre şi la Constantinopol, capitala Imperiului Roman de Răsărit, pînă la Atlantic, absorbind „occidentul" mediteranean cu valorile sale cărora le conferă o nouă valoare spirituală şi de civilizație.

Renaşterea a fost indisolubil legată de redescoperirea limbii greceşti, de accesul direct la capodoperele prețuite de această dată pentru valoarea lor estetică şi nu pentru ceea ce (afirmaseră părinții bisericii) anticipaseră din creştinism. În Evul Mediu, nota Brunetière, greaca era detestată („Graecum est, non legitur") pentru că fusese limba lui Nestorius şi Arius, limba marilor erezii: „Şi totuşi, proverbul nu l-a împiedicat pe sfântul Thomas d'Aquino, ca să nu-l numesc decât pe el, să-l cunoască pe Aristotel. Dar pe Homer, Herodot, Eschil, Sofocle, Euripide, Aristofan, Pindar, Demostene şi Alexandrini, Evul Mediu nu pare că i-a cunoscut şi cum oare ar fi putut dacă nu se preda nici o oră de limbă greacă la Universitatea din Paris?"[125] . Cucerirea Constantinopolului, dispersia elementului grec au fost semnalul de începere a umanismului: regăsirea surselor greceşti, veritabila revoluție a secolului al XV-lea.

Despre Cimabue şi Cavallini, elevi ai unor pictori bizantini, s-a spus că „ar fi fost ei înşişi pictori bizantini dacă n-ar fi avut pe Giotto ca rival"[126] . Acesta, trăind printre opere bizantine (din Roma şi Ravenna, multe distruse ulterior pentru că erau considerate „barbare") a realizat în baptisteriul San Giovanni din Florența, unde Dante „visa să fie încoronat ca poet de către patria sa", o construcție bizantină. Giotto, cel care încerca să înțeleagă la sfârşitul secolului al XIII-lea atmosfera bizantină, părea convins de supremația acestei arte într-o vreme în care pictorii francezi şi germani încercau să se lepede de influența ei. Pictura, sculptura, arhitectura, filosofia erau predate de profesori bizantini. Italia a fost țara care s-a interesat cel mai mult de soarta Bizanțului[127] .

Petrarca a învațat greaca de la Barlaam, călugărul filosof, ambasador al Bazileului Andronic al III-lea pe lângă Papa Benedict al XII-lea de la Avignon (1339). Giovanni da Ravenna, elev al lui Petrarca, va fi perceptorul lui Guarino da Verona, cel ce pleacă la Bizanț pentru a studia filosofia greacă cu celebrul Crhysoloras în a cărui casă de la Constantinopole trăieşte 5 ani. Crhysoloras, despre care Brunelleschi spunea că e un „înțelept din Bizanț, rază de soare pătrunsă în întuneric", va fi chemat să conferențieze la Florența în 1397.

Baldassare Castiglione, celebrul autor al *Curteanului*, îşi trăgea cultura de la un dascăl bizantin, atenianul Demetrios Chalcondylas, autorul ediției princeps a lui Homer. Chalcondylas îi fusese profesor la Milano. Unul din elevii săi îl descria astfel: „Văzându-l, ai crede că-l vezi pe Platon şi încă şi mai mult auzindu-l"[128].

Platon a fost dăruit Renaşterii de ortodoxie şi Bizanț şi genii, precum

[125] F. Brunetière, *Histoire de la litterature française*, Paris, 1898, p. 43-44.
[126] Fred Bérence, *Renaterea italiană*. Editura Meridiane, 1969, vol. I, pp. 103-107.
[127] Op. cit. vol. I, p. 140.
[128] Ibid., vol. II, p. 55.

Marsilio Ficino, au tradus nu numai pe Platon şi Plotin ci şi pe Hermes Trismegistul şi Dionysos Areopagitul convertit, conform legendei, de Sfântul Pavel la creştinism. Ortodoxia i-a considerat de altfel pe Platon şi Aristotel ca şi cultura antică drept premergători ai creştinismului şi ai lui Hristos. O dovadă este că marii filosofi ai antichității au un loc important în iconografia locaşurilor de cult ortodoxe.

„Ne este greu să ne închipuim că ar fi existat vreodată un stat creştin născuind către desăvârşire. Un stat în care toleranța era regula, în care orice cetățean inteligent putea, prin învățătură şi voință, să ajungă în cele mai înalte funcții, ministru, general, amiral, guvernator de provincie, profesor la universitate. În capitala acestui stat se vedeau cele mai minunate biserici născocite de creierul omenesc de pe vremea templelor încoace (...) Acest stat creştin, nota Bérence, a durat 11 secole, din 330 până în 1453. Distrus mai întâi de către creştinii occidentali, pe timpul Cruciadei a IV-a în 1204, a fost definitiv distrus de turci. Pentru a-şi ascunde perfidia, occidentalii au vorbit de trădarea grecească, iar istoricii au vorbit de moştenitori ai necinstei strămoşilor lor, despre 11 veacuri de ticăloşii şi orgie".

Reunind ariile cele mai bătrâne şi mai noi de spiritualitate, de la lumea egipteană, persană, siriană, iudaică, greco-latină până la cea islamică şi a popoarelor migratoare — civilizația bizantină s-a arătat a fi fost la timpul ei sinteza „a tot ce este mai disparat în omenirea civilizată şi barbară". Iorga a numit-o în *Istoria vieții bizantine,* „sinteza de-a pururi deschisă", pentru că dacă civilizația bizantină a avut ceva unic în ființa ei, aceasta a fost ideea de deschidere permanentă, de propensiune spre sinteza continuă ca stare de spirit. Acest dat spiritual poate fi găsit activ în culturile naționale ale Răsăritului european.

Să ne amintim că într-un capitol precedent al acestei cărți ne-am despărțit de Aurelius Augustinus care murea în august 430, în cetatea sa episcopală din nordul Africii devastate de vandali. O dată cu secolele al VI-lea şi al VII-lea acel ținut strălucit decăzuse definitiv în mizerie şi ignoranță, devenind o pradă uşoară pentru cea de a treia putere care a intrat pe scena istoriei: Islamul în expansiune cotropind teritorii importante ale Imperiului Roman de Răsărit.

Nu e lipsit de interes să consemnez în treacăt o istorie a cotropirilor islamice numită *Cucerirea Africii de Nord şi Spaniei* – Futûh' Ifriqiya wa'l — Andalus (Alger, 1947) — scrisă de Ibn'Abd Al-Hakam (803-871), unul din istoriografii iluştri ai civilizației islamice. Cartea demonstrează aproape tragic cât de vulnerabilă devenise puterea imperială înaintea pericolului arab. Textul conține indicii tulburătoare despre disensiunile dintre guvernatorii fostelor provincii imperiale. Strîmtoarea Gibraltar, de pildă, a fost trecută de arabi şi invazia musulmană a devenit posibilă grație unei trădări săvârşite de un Iulian, vasal al lui Rodrig, guvernatorul Spaniei cu reşedința la Toledo. Procopius din Cesareea, secretarul lui Belizarie, generalul împăratului bizantin Iustinian, notase de altfel cu jale, în secolul al VI-lea e.n., într-un memorial de călătorie, că Africa imperială fusese atât de distrusă de barbari încât aşezările omeneşti deveniseră rare şi primitive.

Marea mişcare a triburilor migratoare îşi începuse şi ea de câteva secole lucrarea distructivă, cu urmări din cele mai tragice pentru imperiul roman şi aşa aflat într-o gravă criză spirituală şi administrativă. Prăbuşirea Occidentului, lovit de invaziile arabe şi migrațiile barbare, fusese în mare parte un faliment economic

şi biologic[129]. Imperiul era ameninţat chiar în inima sa, strălucitoarea Romă, simbolul puterii şi culturii imperiale, iar mai nou, al religiei creştine.

Salvarea — pentru că se cerea o soluţie salvatoare în această disoluţie iminentă — a fost aceea care a determinat apariţia unui alt spirit şi a unei noi civilizaţii. Nu trebuie să uităm că cei care au realizat această operă îşi spuneau "romani" şi că „Bizanţ şi bizantin sunt un nume pe care bizantinii nu le-au cunoscut niciodată", preciza Nicolae Iorga, fiind numit *bizantin* tipul de civilizaţie care a rezultat. Sinteza realizată de această civilizaţie, a adus laolaltă „Roma politică, elenismul cultural şi ortodoxia religioasă, dar este şi continuarea persistentă a unui orientalism al cărui asiatism au vrut unii să-l ducă până în îndepărtata Chină".

Tansferând capitala imperiului din Occident în Orient, Constantin cel Mare a dorit să creeze o nouă Romă ce va fi şi ea o capitală supranaţională, conferind imperiului unitatea printr-o idee, o credinţă şi o cultură comune. În 315, edictul de la Milan stabileşte libertatea religioasă a creştinismului. Misionarismul creştin cu predica în limba latină pătrunde în vremea lui Constantin cel Mare şi în Dacia.

Astfel, la 11 mai 330 Constantin cel Mare inaugurează oraşul Constantinopole, construit pe locul unei vechi şi mici aşezări ce purtase numele de Bizanţ, aşezare aflată la intersecţia dintre Tracia, Asia Mică şi Pont. Un noroc al istoriei a făcut ca infiltrarea barbară în Orientul roman să fie întârziată şi să nu atingă niciodată, după cum observa Iorga, proporţiile tragice din Occidentul roman, ajuns pradă germanilor. În Orientul roman viaţa s-a derulat în acest timp în matca ei „indiferent de haina sa cea nouă".

Care era această haină? Elenismul şi umanismul creştin, o sinteză operată în primele secole ale erei noastre în Imperiul Roman de Răsărit. Creştinismul adoptase limba greacă şi formele de gândire greceşti. "Creştinarea elenismului"[130] devine o realitate prin transfigurarea logosului elenistic într-unul capabil să elaboreze şi exprime noi concepte teologice[131].

Biserica lui Iisus, observa Spengler, a fost separată de originile ei fiind legată de o origine „străină şi savantă". Sursele avestice, persane, mesopotamiene au fost înlocuite de Platon şi Aristotel, „care au fost rău înţeleşi de scolasticii celor două biserici culturale"[132].

Teologia bizantină, mai observa Meyendorff citîndu-l pe Vladimir Lossky, a fost un continuu efort de a exprima tradiţia bisericii în categoriile gîndirii filosofice greceşti, astfel încît elenismul să poată fi convertit întru Christos[133].

Limba greacă vorbită, acea ***Koine***, era limba universală ce se vorbea atât la Ierusalim, Antiohia, Tars, Alexandria, Atena, Efes cât şi la Roma şi Constantinopol. Evangheliştii folosiseră o variantă dialectală, graiul locuitorilor din teritoriile cucerite cândva de Alexandru Macedon şi elenizate de administraţia

[129] G.I.Brătianu, Études Byzantines d'histoire économique et sociale.Paris, 1938.
[130] Hans Urs von Balthasar, "Basic Christological Questions," În *Word and Spirit V. Christology*, St. Bede's Publications, 1983, p. 9.
[131] Vladimir Lossky, *A l'image et à la ressemblance de Dieu*, Paris Aubier Montaigne, 1967, p. 111; Vladimir Lossky, *Orthodox Theology*, New York, St. Vladimir Seminary Press, 1978, p.95.
[132] O. Spengler, Op., cit., vol. I, p. 208.
[133] John Meyendorff, *op.cit*. (vezi Introducerea)

şi ocupaţia greacă. Idiomul acesta, devenit limba universală a Orientului Apropiat, a decis, laolaltă cu elementul grec din împrejurimile capitalei imperiale, ca limba oficială să fie, treptat, în Imperiul de Răsărit, nu latina, ci greaca.

Se vorbeşte de altfel de texte *Koine* (*Noul Testament*, literatura papirusurilor) şi autori *Koine*[134]. În biserica romană, limba greacă se păstrează până în secolul al optulea. Sfântul Ieronim tradusese *Noul Testament* în limba latină între 340-420. *Koine* a fost limba în care a gândit şi a scris Apostolul Pavel, şi pe care, după cum afirmă exegeţii Bibliei, a cunoscut-o Iisus, limbă în care s-au exprimat pentru a converti, apostolii creştinismului. *Koine* reprezenta curentul Asianic al elenismului, opus unui puternic curent de reînviere a Aticismului, limba greacă clasică.

Elenismul apare ca una din remarcabilele modalităţi de universalizare a gândirii pe care le-a cunoscut umanitatea. Centrele sale culturale se bucurau de o asemenea autoritate încât nu trebuie să mire că ele au subjugat rapid proaspăta capitală imperială, Constantinopolul, impunându-i limba greacă (limba literaturii şi filosofiei din Orientul înglobat Imperiului de Răsărit), ca şi filosofia, misticismul şi moravurile. Elementul grec triumfă din nou prin Bizanţ, în timp ce Occidentul roman intră în declin. Lumea bizantină devine succesoarea elenismului, consfinţind finalul unui proces care începuse în Imperiul Roman cu cel puţin trei secole înainte şi care recunoştea oficial că centrul de gravitaţie al imperiului era în Orient[135].

Să ne gândim de pildă la Alexandria, de unde iradiau cele mai excentrice modele literare şi filosofice. Aici a trăit celebrul Filon care, în secolul I al erei noastre, voia să armonizeze într-un sistem iudaismul, pitagorismul, stoicismul şi filosofia greacă. Antiochia, întemeiată de Alexandru cel Mare pe râul Oronte, metropolă spirituală a elenismului, al treilea oraş ca mărime al fostului imperiu roman, a devenit a doua capitală a creştinismului.

O celebră academie unde se remarcaseră stoici ca Zenon, Antipater, Arhemedos, Atenodor, confidentul lui Augustus, funcţionase şi la Tars. Din lumea elenistică veniseră Ptolemeu, Plotin, Apollodor din Damasc, Galenus, Amianus, Dio Crisostom, Lucian din Samosata. Fuzionând cu creştinismul, acest elenism este cel care dă naştere ereziilor ce vor convulsiona viaţa Imperiului de Răsărit.

Conferindu-i creştinismului universalitatea, elenismul este acela care salvează cultura antică adaptând-o la nevoile creştinismului. Factorul esenţial al grecizării Imperiului de Răsărit va fi însăşi biserica de răsărit, prin liturghie şi literatură, ea jucând de fapt rolul de catalizator şi element de legătură al sintezei bizantine. Cultura elenistică, observa G. Montelatici, se refugiază în Bizanţul devenit un bastion al Europei creştine împotriva agresorilor ce vor năvăli asupra ei[136]. De altfel, până în secolul al XI-lea cultura europeană a însemnat Bizanţul, un creuzet de elaborare şi centru de iradiere de o excepţională însemnătate pentru Evul Mediu occidental. Bizanţul a mai avut meritul de a transforma, după o formulare a lui Iorga, în naţiuni hoardele sălbatice ale slavilor şi mongolilor.

---

[134] B.P.Reardon. *Chariton*. In Gareth Schmeling, *The Novel in the Ancient World*, E.J.Brill, Leiden, 1996.
[135] Salvatore Impellizzeri. *La letteratura bizantina*, Milano, 1975.
[136] G. Montelatici. *Storia della letteratura bizantina*, Milano, 1961.

Nenorocirea (dacă se poate numi aşa) însă a vrut ca o mare parte dintre literaţii şi cărturarii bizantini să nutrească un respect aproape sinucigaş pentru marea lor tradiţie culturală[137]. Literatura religioasă, totuşi, şi în mod excepţional poezia liturgică, graţie fervoarei sentimentului religios, trece de aceste bariere. Limba greacă s-a arătat, aşadar, nu numai un „minunat instrument, simbol şi totodată optim organ al unei continuităţi culturale de unsprezece secole”[138], ci şi mijlocul de împământenire a imitaţiei, manierismului şi compilaţiei. Lipsită de spontaneitate, originalitate, prospeţime, nota Charles Diehl în *Cugetarea bizantină şi mişcarea ideilor în Bizanţ*, literatura bizantină se va deda subtilităţii excesive, manierei, invenţiilor de natură formală.

Alchimia sufletului bizantin

Afirmaţia din paragraful de mai sus este adevărată din perspectiva culturii de curată influenţă elenistică; ea este însă amendată din perspectiva celei specifice sufletului bizantin plămădit de ortodoxie.

Misterioasa cheie a vitalităţii culturii bizantine trebuie căutată în formele estetice proprii care nu se potrivesc cu acelea ale antichităţii. Continuarea/imitarea/copierea acesteia din urmă a avut o consecinţă nefastă asupra sufletului creator al Bizanţului, pentru că Bizanţul, „cea mai mare şi însemnată sinteză operată în Orient”, în ce are superior nu este un simplu transmiţător al culturii greco-latine în Occident. Specificul literaturii bizantine e dat de crearea unui tip de cultură ce se datorează unei trăiri religioase deosebite în plan spiritual. Sinteza bizantină are specificul său dat de ortodoxie, aşa cum civilizaţia culturală japoneză şi-a clădit unicitatea grefată pe zenism iar civilizaţia culturală arabă pe sistemul de credinţe islamice.

Graţie acestei trăiri spirituale proprii, Bizanţul a creat imnele religioase în locul poeziei erotice, romanul hagiografic în locul romanului de aventuri şi icoana în locul mozaicurilor policrome arabe. Şi cum mitologia greco-latină a făcut posibil pe Homer şi romanul metamorfozelor; brahmanismul — închegarea romanului vedic; aşa cum budhismul şi daoismul au conferit specificitatea romanului chinez iar zenismul aceluia japonez, creştinismul ortodox a creat arhitecturi epice proprii, ca şi creştinismul catolic şi cel protestant. Aceasta s-a datorat modului de orientare şi situare a omului în relaţia sa cu lumea, cu universul şi timpul, a vocaţiei sale de a se autodefini conform unei structuri spirituale aparte şi printr-un stil de viaţă impus în istorie.

Catolicismul şi Ortodoxia sunt două confesiuni creştine din a căror

[137] Împăratul Iulian a declarat în repetate rînduri că detestă inovaţia. Această afirmaţie a fost preluată de alţi cărturari bizantini, trecînd În comentariile cărturarilor moderni ce au condamnat Bizanţul pentru imitaţia servilă a culturii greceşti. *Originality in Byzantine Literature Art and Music* (Oxford, 1995) este o culegere de eseuri editată de A.R. Littlewood care demonstrează că originalitatea şi inovaţia au făcut parte intrinsecă din literatura şi cultura bizantină.

[138] Paul Lemerle, *op. cit*.

particulară participare la istorie şi cultură[139] s-a născut lumea de azi.

Relaţia dintre om şi Dumnezeu în Ortodoxie a fost una dinamică. Această relaţie a fost descrisă ca un proces al urcării şi al comuniunii : omul, creat în imaginea lui Dumnezeu, este chemat să împlinească o "asemănare divină". Relaţia omului cu Dumnezeu este un dat dar şi o sarcină, o experienţă imediată dar şi o aşteptare a unei şi mai mari revelaţii în efortul liber al iubirii de Dumnezeu[140]. Omul este chemat să-l "cunoască" pe Dumnezeu şi să "participe" în viaţa Lui pentru a fi "salvat", nu doar prin lucrul lui Dumnezeu or prin acceptarea raţională a unor formulări de genul "devenind Dumnezeu".

Marea schismă dintre Biserica Ortodoxă de Răsărit şi cea de Apus, cu rădăcini istorice vechi, şi cauze mai mult culturale, politice şi economice decît doctrinale, s-a declarat cu violenţă într-o după-amiază de vară a anului 1054 cînd Cardinalul Humbert şi alţi doi legaţi papali au intrat în biserica Sfînta Sofia din Constantinopole. Ei au lăsat lîngă altar o Bulă de Excomunicare, după care în acelaşi marş tăcut au făcut drumul înapoi. Ieşind prin uşile de apus ale catedralei, Cardinalul a spus scuturîndu-şi praful de pe picioare :"Să-l lăsăm pe Dumnezeu să vadă şi să judece". Un diacon aflat în biserică a venit alergînd după delegaţia papală implorînd-o să ia înapoi Bula de Excomunicare. Humbert a refuzat, iar Bula a fost aruncată în stradă.

Orientată cu precădere nu spre viitorul istoric, ci spre transcendenţă, ortodoxia a făcut posibile romanul hagiografic, romanul ispăşirii, al iniţierii şi mântuirii, iar peste secole dostoievskianismul, tolstoismul, cantemirismul şi sadovenismul. După cum arată exegeza specialiştilor, între care remarcabilă este opera Părintelui Dumitru Stăniloaie[141], în civilizaţia şi cultura bizantină, ortodoxia e o mărturie, o viziune ciclică a desfăşurării existenţei vădind o vocaţie istorică fluctuantă, diferită de vocaţia istorică fermă a catolicismului, de dinamismul istoric al acestuia. Ortodoxia a creat şi o istorie în sensul că s-a angajat pe planul istoriei atunci când s-a văzut ameninţată, cu retrageri apoi pe poziţii ce par anistorice.

Specificul existenţei istorice a ortodoxiei este punerea centrului de greutate pe alt plan decât cel istoric, şi anume pe planul vieţii spirituale. Activismul ortodox, definit de exegeţi, este un activism interior dar nu mai puţin real decît activismul exterior catolic. El a creat cu precădere un univers spiritual, o cultură, deşi participarea ortodoxiei în zidirea organismului istoric bizantin nu este mai puţin efectivă. Dar tot ca o prelungire a vocaţiei sale spirituale. Spiritualitatea Răsăriteană îşi are propria ei organicitate întemeiată pe o substanţă reflexivă ce a sintetizat tot ce aveau mai preţios gândirea şi cultura Orientului. În acest sens, spiritualitatea Răsăriteană este mai „bătrână” decât cea a Occidentului, şi apare ca o continuare a tot ce au avut mai fecund civilizaţiile mediteraneene.

Ca forţă morală a Imperiului Bizantin, ortodoxia a fost sufletul unui

---

[139] Dan Zamfirescu. *Ortodoxie şi Romano-Catolicism În specificul existenţei lor istorice*, Bucureşti, Editura Roza Vînturilor, 1992.

[140] John Meyendorff, op.cit. Vezi deasemenea Meyendorff, *Christ in Eastern Christian Thought*, New York, St. Vladimir Seminary Press, 1975, p. 28 şu.

[141] Dumitru Stăniloaie, *Chipul nemuritor al lui Dumnezeu*, Craiova, Mitropolia Olteniei, 1987, p.314 ş.u.; Dumitru Stăniloaie, *Spiritualitate şi comuniune În liturghia ortodoxă*, Craiova, Mitropolia Olteniei, 1986, p. 20 ş.u.

edificiu politic ce guverna o „naţiune ortodoxă" pentru că în imperiu, au arătat-o Diehl[142] şi Runciman, „credinţă" şi „naţiune" erau acelaşi lucru. Din această pricină creştinismul bizantin nu s-a găsit niciodată în conflict cu formele culturii, fiind substanţa acestora. El a încurajat o pietate specială faţă de diversitatea marilor realităţi ale naturii şi adevăruri ale lumii înconjurătoare, şi, conform unei observaţii a lui D. Stăniloaie, nu a înlocuit niciodată viaţa — cum au făcut catolicii – „prin elaborările uscate ale raţiunii lor orgolioase şi prost întrebuinţate (...) opunând realităţii lucrurilor voia lor şi idealuri sterpe de origine individualistă, pământească".

Cunoaşterea pe cale intelectuală a Logosului divin este participare întru activitatea sa a ceea ce oferă şi susţine raţiunea. "Dacă teologia Catolică reduce întreaga cunoaştere a lui Dumnezeu la o cunoaştere de la distanţă, teologia Ortodoxă o reduce la o teologie a participării în diferite grade care sunt împlinite prin purificare."[143]

Ca mod de manifestare a spiritualităţii umane, ortodoxia a creat simultan cu o perspectivă religioasă şi una estetică. Omul bizantin a crescut dintr-un tip de ideaţie şi cultură care îl prezintă pe omul alterat, deteriorat prin păcat, dar refăcut şi transformat prin ispăşire şi har. Omul bizantin se axează în transcedenţă, antrenat trup şi suflet în marile dispute religioase.

Teologia era discutată de altfel cu patimă, era prezentă în viaţa de zi cu zi, aşa cum politica internaţională îi preocupă pe oamenii din zilele noastre. De aici au derivat specificul romancierului, al hagiografului, precum şi al personajului romanesc, din această legare organică de idealul misticei bizantine care era, într-un cuvânt, îndumnezeirea făpturii umane. Dobândirea duhului sfânt printr-o ascensiune interioară. Ca şi prin legătura indisolubilă dintre Fiinţă şi Persoană, atît a lui Dumnezeu cît şi a oricărei fiinţe în general, adevăr şi mister exprimat prin Sfânta Treime.

Interesant este că în Renaşterea secolului al XV-lea, sub influenţa platonismului şi a ştiinţei alexandrine, Marsilio Ficino va descrie unitatea pneumatică a lumii vorbind despre ascensiunea interioară văzută ca o „conversie progresivă a sufletului intrat în infinitul contemplării". Preluându-i în fond pe Platon şi Plotin de care era saturată metafizica bizantină[144] şi ducîndu-i mai departe. Dacă Platon considera că trupul omenesc era o închisoare pentru suflet, ortodoxia face din nostalgia omului după ideile eterne un mod de transfigurare a umanului şi de îndumnezeire a lui.

Concepută ca o ascensiune interioară a sufletului, existenţa umană apare în aceste coordonate ca o transfigurare a omului prin har. Acest mod ortodox de a privi marile probleme ale existenţei a născut un stil romanesc care a exprimat epic sentimentul puternic al victoriei vieţii şi al mântuirii în pacea cu divinul printr-o supremă concentraţie a sufletului.

Mai trebuie înţeles că omul bizantin nu s-a uitat atât spre viitor, cât deasupra capului, „acolo de unde se pogoară necontenit asupra lumii energiile

[142] Charles Diehl. *De quelques croyances byzantines sur le fin de Constantinopole*., 1930.
[143] Dumitru Stăniloaie. *The Experience of God.* Holly Cross Ortodox Press, Massachusetts, 1998. (Knowledge of God).
[144] André Chastel, *Marsile Ficin et l'art,* Genéve, Lille, 1954. *Travaux d' humanisme et Renaissance*, XIV.

divine, umplând-o ca pe un vas şi curăţând-o prin lumina divină". Trupul omului a fost privit ca un „templu" curăţit prin asceză, unde poate locui duhul sfânt. De aici posibilitatea ca omul să comunice efectiv cu divinul şi, dacă nu cu fiinţa, atunci cu energiile lui — doctrină enunţată de Grigore Palamas ce aduce divinul în lume fără a se cădea în panteism.

Dar miezul acestei spiritualităţi fusese formulat, încă înainte de Iustinian, de dogma calcedoniană, care afirma strălucirea divinului în materie. Fără a fi Dumnezeu, materia şi lumea erau considerate un vehicul al harului, capabile să se transfigureze prin har. Prin urmare sufletul omenesc putea să crească, să se unească cu divinul depăşind păcatul. Această ascensiune a spiritului uman echivala cu o transfigurare a umanului ridicat până la o înălţime nicicând atinsă.

Această concepţie nu s-a formulat fără bătălii şi drame. Sinteza bizantină s-a înfruntat cu multe dintre ereziile Orientului. Una dintre acestea a fost iconoclasmul[145], considerat un „duh rău al Orientului", născut din incidenţa cu civilizaţiile celebrînd spiritul abstract şi antimimetic.

Presiunea elementelor de sinteză romane, elenistice, orientale a determinat aspectul compozit al culturii bizantine. Elementul roman, elementul grec, Orientul cu centrele de cultură internaţională au făcut ca ambiguitatea aceasta să estompeze însăşi originalitatea culturii bizantine. Să nu uităm că Egiptul îi dă culturii bizantine pe Filon, Plotin, Ptolemeu, Origene, Ioan Climax, Atanasie cel Mare, Arie, Chiril, Achile Tatius — dizidenţi creştini, păgâni reformatori, filozofi sau sfinţi. În secolul lui Iustinian (al VI-lea), Tripoli, Antiohia, Damasc, Edessa trimit capitalei imperiului literaţi, filozofi şi sfinţi.

Pecetea Siriei se regăseşte nu doar în arta bizantină, ci şi arabă, pentru că Siria, acest creuzet al fuziunilor, dăruieşte culturii islamice zestrea filosofiei şi ştiinţei greco-latine. Inventivitatea siriană a oferit de altfel lumii bizantine pe unii dintre cei dintâi autori de romane hagiografice (Ioan din Efes, Ioan Malalas, Sofronie). Până în secolul al IX-lea clericii bizantini scriau deopotrivă în greacă şi arabă. Despre Siria se spune, pe bună dreptate, că a perfectat retorica bizantină.

Această grupă largă a elementelor de sinteză a adus cu sine încă o realitate: o diversitate derutantă, o permanentă criză a ideilor filosofice şi religioase peste care s-a suprapus istoria imperiului minat de conflictele interne şi de agresorii perşi, arabi, de romanii de apus, de barbarii — e vorba de turcii selgiucizi — ce cuceresc Constantinopolul la 28 mai 1453, sub conducerea lui Mahomed: „1453, spune Diehl, este catastrofa finală pentru care ostilitatea şi indiferenţa Occidentului latin sunt responsabile tot atât, şi mai mult, decât Bizanţul însuşi".

Gândirea grecească „veşnic agitată", năzuinţele centrifuge ale provinciilor asiate, traducerea cărţilor creştine în limbile naţionale ale Orientului au făcut din creştinismul de răsărit un ţinut sfâşiat de controverse, în care se rafinează însăşi originalitatea bisericii ortodoxe. În imperiu apar o mulţime de secte şi biserici. Spiritul subtil şi dialectic al orientalilor naşte „cultele exaltate" ale

[145] Theodor Damian, *Theological and Spiritual Dimensions of Icons According to St. Theodore of Studion*, New York, The Edwin Mellen Press, 2002. Cartea este un studiu al teologiei icoanei şi a iconoclasmului, propunînd "the iconic man" (omul icoanei) ca o alternativă de salvare a sufletului ortodox şi omului în general în lumea modernă.

neopitagoreicienilor, neoplatonicienilor, stâlpnicia (formă orientală de asceză) etc. Schismele tulbură Siria, Egiptul, Armenia. Un celebru schismatic a fost alexandrinul instruit la Antiochia, pe nume Arius sau Arie, ce vine să afirme că Iisus a fost creat de un Dumnezeu de o substanță diferită de a lui.

Arianismul, în lupta împotrivă căruia s-a distins celebrul Atanasie, episcopul şi romancierul din Alexandria care enunță — după cum vom vedea — fundamentele unei noi arhitecturi epice în istoria romanului, s-a întins în Orient ca o pălălaie agravată de represiunile imperiale.

Amintesc, printre alte mişcări eretice, monoenergismul (susținând manifestarea în Iisus a două naturi dar a unei singure energii) şi monotelismul (lansând ideea unui Iisus cu două naturi dar o singură voință). Monofiziții din Siria, Egipt, Armenia nu au dorit de fapt să se supună tutelei constantinopolitane. În această lume tulburată de conflicte interne, totalitarism, barbari, erezia apare ca o formă a luptei popoarelor subjugate pentru independența națională.

Cum de a supraviețuit în acest lanț al crizelor politice, sociale şi religioase spiritul bizantin? Exact prin calitatea sa esențială, aceea a unei perpetue transformări „rezultând, după cum spunea Iorga, dintr-o facultate infinită de inițiativă şi adaptare".

Acestor crize li s-a mai adăugat încă una extrem de gravă: o criză a ideilor filosofice determinată de impactul misticismului oriental asupra raționalismului grecesc. Doctrinele antice, observa Montelatici, contaminate de teosofia orientală, provocaseră ieşirea din rațional a gândirii greceşti. Neoplatonismul — sincretism teurgic şi mistic — opunându-se creştinismului, va fi de altfel interzis de Iustinian prin edictul din 529, an în care se închide şi şcoala filosofică din Atena. În 391, un edict al lui Theodosiu închisese Serapeul, considerat ultimul refugiu al învățaților din Alexandria.

Gnosticismul, sincretismul iudeoplatonician, speculația teosofică ce deformează simplitatea doctrinei creştine, tendințele politeiste ale altor gnostici, sofistica propunând un eclectism imposibil au avut ca surprinzător rezultat realitatea că însuşi clerul se va dedica disputelor filosofice şi nu numai.

Tezismul ideologic va sprijini, de altfel, chiar romanul scris în Orientul elenistic şi creştin asediat de dispute dogmatice. Iustinian declanşează persecuțiile împotriva sofiştilor, cei ce au contribuit într-un fel în mod esențial la decadența literaturii bizantine, aruncând-o în conservatorism şi adorare a tradiției, a ceea ce Charles Diehl a numit „arheomanie". Este vorba aici nu numai de o criză a valorilor literare ce-şi iau ca suprem model literatura greacă antică, biblică şi patristică, ci şi de o criză mai adâncă a spiritului creator.

Arta în Bizanț

Totalitarismul[146], atât de intim Orientului, trecuse ca o otravă în puterea imperială constantinopolitană, laolaltă cu celelalte influenţe ale Asiei. În planul artei, consecinţa a fost că artistul Imperiului Roman de Răsărit a fost subordonat de timpuriu puterii autocrate şi bisericii. Libertatea de-a se exprima a gânditorului grec, ironia corozivă a creatorului latin nutrit din aerul de libertate al instituţiilor democrate ce au funcţionat şi în secolele imperiale se diminuează substanţial.

„Absenţa unei anumite forme democrate de libertate, observa Paul Lemerle în cartea citată în acest text, şi absenţa unei anumite forme filosofice de independenţă a omului faţă de sine însuşi şi faţă de semenul său, aceştia sunt factorii care au înăbuşit la Bizanţ pe scriitor şi totodată publicul său".

Sufletul creator se scindează pentru prima oară în istoria culturii. El se împarte între literatura care poate circula fără ca autorul să fie oprimat, cenzurat, şi o literatură neoficială, secretă, aceea în care creatorul a fost el însuşi. Cine poate şti cât de bogată a putut fi această literatură neoficială, arsă poate chiar de mâna acelora care au scris-o, sau distrusă de urmaşii neliniştiţi că şi-ar putea atrage ura împăraţilor tirani sau ura familiilor imperiale! Scindarea eului creator corespunde celeilalte sciziuni sociale, dintre curtea imperială totalitară şi revoltele străzii sau ale circului, dintre ce era imperiul şi ce dorea el să fie.

Imperiul şi cultura lui se resimt de absenţa realismului sau a unui simţ al realităţii de care erau profund impregnate atât cultura greacă cât şi cea romană. Ortodoxia opusese şi ea, în plus, realismului şi fiinţei aflate în istorie, transcendenţa legată de ideea de mântuire, deşi literatura păstrase aparent un aspect practic (memorii, cronici, istorii).

Arta bizantină s-a mai găsit de timpuriu în situaţia de a se vedea divizată pe de o parte între o artă a modelelor clasice, a antichităţii elenice în limbă şi spirit; între o artă profund religioasă; şi, în fine, o artă sau o literatură populară scrisă anume pe gustul poporului. Au înflorit aşadar, deopotrivă, la Constantinopol, istoriile ce aveau menirea de a-i flata pe cei ce conduceau imperiul, imnele religioase, odele, romanul eroic versificat, romanul sentimental de filiaţie alexandrină şi romanul hagiografic, unde eroul creştin se arăta în fond un erou ideologic.

---

[146] Structura juridică conceptuală a dreptului european comparată cu aceea a unor sisteme juridice şi legislative asiatice a dus la apariţia dichotomiei dintre sisteme legale bazate pe dreptul civil şi dreptul comun şi cele totalitare. Dacă dreptul civil bazat pe dreptul roman are persoana cu disputele şi drepturile ei în centrul său, toate stipulate într-un cod de legi, cu totul altfel stau lucrurile în civilizaţiile asiatice. Cea mai veche dintre ele, care şi-a exportat sistemul legal şi structura în lumile din jur, este cea chineză. În *Understanding China's Legal System. Essays in Honor of Jerome A. Cohen* (Edited by C. Stephen Hsu, New York Unversity Press, 2003), William C. Jones descrie ceea ce noi numim "totalitarianism" drept un sistem legal care consistă într-un guvern foarte centralizat condus de un conducător (ruler) absolut care guvernează prin intermediul birocraţiei. "The primary obligation of every Chinese was to fulfill the duties assigned him by the Emperor. Al human activities had to be carried on so as to fit into his scheme for directing society. Consequently the imperial law took note of human activity only as it was perceived to affect imperial policies. It was natural that the primary focus of attention would be the activities of the bureaucrats in the performace of their duties, not the activities of ordinary human beings in their private lives. As one of the Tang emperors, Li Shimin, is supposed to have remarked, <The wise emperor governs his officials, he does not govern the people. ... > Law was concerned with the enforcement of government policy."

Arta literară va fi diferită, după cum e vorba de o destinaţie elevată sau populară a operei. Prestigiul totalitarismului imperial provoacă în cronicile oficiale un refugiu în stil şi formalism, precum şi în subiecte neangajante, care nu ridică probleme sociale, politice sau religioase. Erotismul, exotismul, paseismul sunt la ele acasă. Literatura destinată curţii promovează stilul înalt latin sau elenistic, retorica sofistică. „Dintre diferitele şcoli stilistice ale antichităţii, remarca Montelatici, se impune definitiv cel asiatic, prin şcoala din Gaza, care va imprima un caracter artificios şi bombastic prozei bizantine". Baia de sofistică contribuise şi ea esenţial la această realitate neaşteptată.

Foarte productivă în primele secole, şcoala a doua de sofistică generase o literatură care avea ca scop declarat adulaţia şi drept canon artistic imitarea celor vechi. Genul predilect fiind oratoria, sofistul mima abil dialectica, era maestrul elocinţei versatile, mai mult retor decât filosof. Forma era aceea care îl preocupa cel mai mult şi de aceea polemicile sale erau simple artificii oratorice. Să ne amintim că şi Aurelius Augustinus fusese subjugat, la cealaltă extremitate a imperiului, de „scrima dialectică", de stilul înflorit al cuvintelor rare şi frazelor poetice, elemente ritmice, hiperbole, armonii eufonice. Acest stil trecuse în Bizanţ unde părinţii bisericii îl vor prelua, devenind productiv în şcolile din Atena şi Antiohia. De reţinut că teoria imitaţiei se rezuma la sofişti la ideea de imitare a vechilor autori şi a modelelor preferate.

De la romanul grec (elenistic) la romanul bizantin estetizant

Romanul antic grec (elenistic). „Decadenţii" de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, cum ar fi Huyssmans, Villiers de l'Ille Adam, Barbey d'Aurevilly, Oscar Wilde nici n-ar fi putut concepe că romanul estetizant pe care îl teoretizau fusese scris în Europa cu multe secole înaintea lor, într-o civilizaţie ce îşi trăise suprasaturarea culturală timp de aproape un mileniu.

Romanul bizantin scris de erudiţi anume pentru erudiţii din anturajul curţii imperiale, într-o limbă artificială, o limbă pentru elite, a trăit o experienţă asemănătoare cu aceea a romanului japonez inventat şi scris în mediile de curte imperiale: s-a încărcat de estetism, erudiţie, ultrarafinând teme deja enunţate, modalităţi estetice şi motive culturale prestigioase. Cuvintele vechi, citatele din Homer sau alţi scriitori antici împovărau „acest ghiveci al palatelor erudite", după o exprimare a lui Iorga, elaborat de „o societate atât de grijulie de a perfecţiona şi a purifica neîncetat o limbă absolut artificială, ale cărei elemente fuseseră culese cu evlavie de pe tot cuprinsul literaturii clasice"[147].

Această realitate poate duce la observaţia că „romanul imperial" sau „oficial", oriunde s-ar scrie, se complace în general în adorarea vechilor modele literare (vezi, mai aproape de noi, fixaţia "realistă" de tip secolul al XIX-lea în a doua partea a secolului al XX-lea a romanului realismului socialist, dar a unui realism dictat de documentele de partid; romanul realismului socialist a fost un gen "imperial" teoretizat şi scris în imperiul roşu pe gustul nomenklaturii şi al cenzurii comuniste). Acest tip de roman este manierist şi estetizant, prin pierderea

[147] Nicolae Iorga, *Sinteza bizantină*, 1972.

contactului cu lumea reală, prin fixarea în stilism şi virtuozitate formală.

La Constantinopol, modelele prestigioase ale romanului oficial au fost acelea ale romanului grec scris între secolele I î.e.n. - III e.n. în Alexandria, Efes sau Milet. Romanul grec înflorise într-o perioadă a conştiinţei de sine şi a valorii individului şi individualităţii. Ficţiunea era numită ***drama***, un cuvînt care mai desemna pictura. Cînd Achille Tatius descrie un tablou despre Andromeda şi Perseu în ***Clitophon şi Leucippe*** el scrie că "aceasta a fost drama Andromedei". Drama era ceva care putea fi reprezentat într-o narație verbală sau imagistică picturală[148].

Numeroase fragmente epice descoperite în anii '70 au provocat discuţii despre natura romanului grec. *Semiramis şi Ninus*, *Istoria Feniciana (Phoinikika*), papirusurile despre *Sesonchosis, Herpyllis, Chione, Kalligone* au arătat nu doar că *erotika pathemata* (suferința erotică) era tema romanului grec, ca şi persoana eroilor, a indivizilor exemplari, dar că romanul grec se înscria într-o tradiție mai veche cu rădăcini în civilizația Asiriei şi Orientului în general. Walter Burkert în *The Orientalizing Revolution* descrie texte epice aramaice din secolul al VII-lea î.e.n. Romanul lui *Ahiqar*, se petrece în Siria în timpul Regelui Sennacherib, după tragedia de la Ninive, distrus în 612 î.e.n.

Cucerirea Asiei de către Alexandru cel Mare a fost o altă cale de accelerare a sintezei dintre Vest şi Est. *Romanul lui Alexandru*, operă anonimă (se presupune că a fost compilată în secolul al patrulea e.n.) de o mare circulație în toate epocile culturale, atribuită în mod eronat lui Callisthenes, biograful oficial al lui Alexandru, a avut la rîndul lui un impact enorm în literatura Persiei, Indiei, Europei.

Acest amestec de forme etnice literare diferite, preluarea de tipuri populare narative semitico-orientale, ele însele hibride, şi îmbogățite cu o mixtură de genuri narative greceşti şi latine fusese printre altele una din tehnicile folosite de Petronius în *Satyricon*[149].

Romanul antic grec, dezvoltat în societatea elenistică, reprezenta o sinteză a arhitecturilor epice ale Orientului şi poeziei de dragoste din epoca clasică realizată sub înrîurirea retoricii sofiste[150]. „Arta sofiştilor, pe care o râvnesc elenii, este o abilitate intelectuală care se bazează pe imaginație; cu ajutorul cuvântului, arta sofiştilor face să fie socotit adevărat ce este fals[151]" scria, într-una din *Stromate* Clement Alexandrinul, cel care în anul 200 e.n. preluase conducerea şcolii creştine din Alexandria.

Cultul pentru imaginație şi cuvânt din retorica sofiştilor (este vorba de aşa-numita „şcoală a doua de sofistică" din sec. I-III e.n.) se încarcă cu alte sensuri colaterale existente în epocă, stimulatoare pentru imaginația romanească. Enigmaticele „litere efesene", strâns legate de ritmurile muzicale, erau, de pildă, după acelaşi Clement Alexandrinul, „litere de vrajă care scrise sau pronunțate

[148] Ann Margaret Doody, *The True Story of the Novel*. Rutgers University Press, 1996, p.25.
[149] Daniel L. Selden. *Genre of Genre*. În *The Search for the Ancient Novel* edited by James Tatum. Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1994, p.42.
[150] Erwin Rohde, *Der Griechische Roman,* publicat inițial în Leipzig în 1876; în 1914; Darmstadt 1974. Pentru Rohde, proza narativă veche nu avea o valoare estetică, fie şi pentru asemănarea ei cu romanul popular. (p. 28 ş.u.)
[151] Clement Alexandrinul, *Scrieri. Partea a doua, Stromatele*, Bucureşti, 1982, p. 50 ş.u.

dădeau puteri supranaturale", deci creau efecte psihologice speciale. Retorica sofistă ca şi universul cosmopolit al acestei perioade produc o mutaţie în roman. El se sofisticheză, mijloacele lui estetice se îmbogăţesc. Tendinţa este de a se crea personaje cît mai complexe.

Merită amintit că cei mai importanţi romancieri din perioada elenistică au fost formaţi în "a doua şcoală de sofistică". Despre Chariton se spune că a fost secretarul unui retor iar despre Achille Tatius se ştie că a fost un cunoscut sofist al epocii lui.

Sofiştii au fost aceia care au instaurat drept canon imitarea celor vechi şi au acreditat ca gen predilect oratoria, preocuparea pentru formă, abilitate, stilul înflorit, „plin de arhaisme şi fraze poetice" (Montelatici). Acest stil trece în civilizaţia bizantină atât în roman, cât şi în polemicile pe care părinţii bisericii, antrenaţi în combaterea ereziilor sau în rafinarea dogmei creştine le vor susţine cu ajutorul dialecticii sofiste. De altfel tropi ai retoricii au intrat de timpuriu în romanul grec îmbogaţindu-i mijloacele narative.

Unul dintre tropii retorici faimoşi folosit de romancierii antici a fost aşa numitul ***syllepsis*** , bazat pe o logică dublă, şi fiind la origine un amestec lingvistic confuz în care un cuvînt era luat, citit, văzut simultan cu două sensuri diferite. Retorii antici aplicau acest trop şi acţiunilor şi naraţiunilor complexe. Un exemplu faimos discutat de Daniel Selden este oferit de una din povestirile lui Apuleius unde o femeie adulteră satisface simultan prin comportamentul ei două paliere diametral opuse ale logicii specifice gîndirii romane: pe de o parte ea este o adulteră care îşi înşeală bărbatul chiar în faţa lui; pe de altă parte, ea este extrem de eficientă în obţinerea banilor necesari gospodăriei.

Georges Molinie[152] a făcut observaţia că *syllepsis* a fost unul din procedeele predilecte ale romanului grec. Selden consideră că prin *syllepsis* operează nu doar o ordine singulară, ci ordini multiple sau logici multiple ce au făcut posibile mutaţii sau schimburi între categoriile de bază ale construcţiei culturale (clasă, etnicitate, sex, rasă). *Syllepsis* a făcut posibile romanele *convertirii religioase*, sau hagiografice, trecerile de la o logică la alta, de la o comunitate socio-spirituală la alta etc.

Rădăcinile religioase ale romanului grec şi apoi ale celui bizantin, ca şi ale romanului în general nu trebuie apoi deloc trecute cu vederea. Tratatele de vrăjitorie sau despre mistere de la începutul epocii creştine au stimulat nebănuit de mult ficţiunea epică. Există în acest sens o lucrare celebră semnată de K. Kerenyi[153] urmată de teoria lui R. Merkelbach[154]. Aceste lucrări consideră că romanul grec a fost un text puternic îmbibat de credinţele, misterele şi miturile vremii. Kerenyi consideră că structura acestor romane se bazează cu predilecţie pe mitul egiptean al lui Isis, la modă în primele secole ale erei noastre sub numele de

[152] G. Molinie. *Du roman grec au roman baroque.* Toulouse, 1982, p. 278.
[153] K. Kerenyi, *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, Tubingen, 1927; retipărită în 1962.
[154] R. Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, Munchen şi Berlin, 1962. Reinhold Merkelbach discută romanul antic ca un text misterios conceput anume pentru ritualurile lui Iisis sau Dionysus.

misterele "isiace". Merkelbach descifra în aceleaşi romane (unul dintre ele este ***Măgarul de Aur*** de Apuleius pe care îl comentez în capitolul ***Romanul Metamorfozelor***) ritualuri ale misterelor lui Dionisos, Mithras dar şi Isis. Romanul grec ar fi fost scris pentru iniţiaţii în aceste mistere, dar un palier -- şi anume acela al aventurii -- făcîndu-l accesibil şi neiniţiaţilor. De aici au pornit, în timp, numeroase tentative de a descifra simbolistica acestor romane.

Dincolo de această realitate indiscutabilă, absolutizată de exegeţi, este evident că misterele şi simbolistica lor funcţionînd fără dubiu au făcut posibilă în lumea bizantină apariţia romanului centrat pe misterul religios creştin, formulat după cum vom vedea de romanul hagiografic -- o biografie "ideologică" ce sfîrşeşte în ficţiune.

Şi o notă: romanul grec a fost disprețuit în epoca elenistică, considerat lipsit de valoare. În secolul trei Philostratus îl considera pe Chariton un "nimic" ale cărui scrieri trebuiau uitate pentru că nu aveau nici un fel de valoare iar împăratul Iulian, respectînd părerea înaintaşului, era de părere că romanele de dragoste elenistice nu meritau nici o atenţie[155].

După cum am mai notat undeva, această proză eclectică ficţională pe care o numesc roman, nu avea un nume generic la timpul ei, şi mă refer atît la timpul romanului grec şi latin cît şi la cel bizantin. *Magarul de Aur* al lui Apuleius a fost considerat o "fabulă"; Longos îşi caracteriza scrierile drept un "răspuns dialectic"; cititorii din Bizanţ considerau aceste scrieri drept istorie, retorică, dramă.

În Renaştere, *Etiopica* a servit drept model pentru epica eroică, *Magarul de Aur* a fost considerat un text comic iar opera lui Petronius a fost pusă sub semnul satirei. Mai mult decît atît, nu există nici o indicaţie că textele pe care noi le catalogăm drept "romanul antic" au constituit vreodată un grup[156]. Abia în secolul al XVII-lea Pierre-Daniel Huet a codificat trăsăturile romanului, conform timpului lui, ca pe un set de reguli clasiciste, considerîndu-l drept un impuls natural al spiritului uman "comun oricărei fiinţe, din toate timpurile şi locurile". (În *Zayde Histoire Espagnole, par Monsieur de Segrais. Avaec un traitté de l' Origine des Romans, par Monsieur Huet.* Paris, 1670. Referinţele sunt făcute la ediţia critică a lui A. Kok publicată la Amsterdam în 1942, care reproduce textul şi paginaţia ediţiei din 1711).

Cel mai timpuriu dintre romancierii greci care a ajuns pînă la noi este *Chariton*, care ar fi trăit după Georges Dalmeyda la sfârşitul secolului I e.n, după Reardon la sfîrşitul secolului I î.e.n. şi începutul secolului I e.n iar după Pierre Grimal[157] la începutul secolului I î.e.n. Lui Chariton i-au urmat celebrii Jamblichos, Xenofon din Efes, Heliodor, Longos, Achille Tatios sau Tatius. Thomas Hagg a demonstrat că romanul lui Chariton, ***Chaereas şi Callirhoe,*** a constituit o sursă teoretică de inspiraţie atât pentru Xenofon din Efes cât şi pentru Tatius.

Răsfoind volumele *Bibliotecii lui Photius*, celebrul cărturar bizantin din secolul al IX-lea, am dat de o întreagă literatură scrisă în stil „grec" precum şi de vechiul roman grec circulând intens în mediile epocii. Deosebit de cărţile de istorie **—** *istorikoi logoi* **—** romanul era numit de Photius *sintagma dramatikon*. El scria

[155] Philostratus, Letter 66; Julian Letter 89B.
[156] Daniel L. Selden, op. cit.
[157] Pierre Grimal, *Romans grecs et latins*, Pléiade, 1958.

că *Aventurile Leucippei şi ale lui Clitophon* de alexandrinul Achille Tatius[158] sunt „estide dramatikon" şi pot fi asemănate cu romanul lui Heliodor; dar Tatius[159] e deplâns pentru „indecența extremă şi impuritatea sentimentelor înăbuşind peste tot gândirea şi seriozitatea scriitorului"

Babiloniaca, povestiri amoroase din Babilon de Jamblihos sau Iamblichus, scrise în secolul al II-lea, este cunoscut din rezumatul lui Photius (avînd o excelentă introducere critică), din cîteva fragmente de manuscrise aflate la Florența şi la Vatican şi prin cele aproximativ o suta de citate din lexiconul *Suda* din secolul al X-lea. În secolul al patrulea un doctor, Theodorus Priscianus, recomanda citirea acestui text de către cei care sufereau de impotență. Photius vorbeşte în termeni admirativi de vocabularul lui Jamblichos, dar are şi obiecții. Cuvintelor nu li s-a dat "forța ritmică" necesară şi de aceea le simte artificiale, lipsite de prospețime.

„*Jamblihou dramatikon erotas upocrinomonon*" — romanul erotic declamativ al lui Jamblihos — este considerat de Photius drept o etalare a indecenței. Jamblihos expune, după părerea lui, mai puțină obscenitate decît Achille Tatius, dar afişează mai multă neruşinare decît fenicianul Heliodor. Scopul romanului ar fi punerea în scenă a intrigilor amoroase şi scenelor picante într-un stil curgător şi facil. Photius crede că autorul „merita să-şi arate virtuozitatea stilistică şi forța de scriitor în subiecte mai serioase şi nu în ficțiuni frivole"[160]. Rezumarea aventurilor cuplului căsătorit Sinonis şi Rhodanes, aceasta din urmă râvnită de Garmus, regele Babilonului, introduce cititorul într-o uriaşă babilonie de aventuri senzaționale.

Despre Jamblihos, Photius spune că era un sirian neelenizat, născut din părinți sirieni. El ar fi fost educat de un babilonian care fusese luat prizonier în timpul împăratului Adrian aflat în Babilon în jurul anului 115[161]. Jamblihos vorbea siriana, babiloniana şi greaca. El ar fi scris *Babiloniaca* între şaizeci şi şaptezeci de ani.

Tot din rezumatele lui Photius distingem predilecția epocii pentru exotic, miraculos, pentru imaginația debordantă. *Narațiunile lui Conon*, de exemplu, sunt o culegere de cincizeci de povestiri extrase din surse vechi. Istoria lui Byblis, fiica lui Miletos, regele Carienilor, e tipică: Caunos se îndrăgosteşte de sora lui, Byblis. Fiecare îşi părăseşte casa părintească. În final, fata se spânzură iar Caunos se căsătoreşte cu alta întemeind un nou ținut. Istoriile despre Proteus, Semiramis, Heracles etc. sunt pigmentate cu aventuri inedite, amoruri picante, de descendență ovidiană. Nu altfel sunt „povestirile de necrezut" ale lui Ptolmeus Hefestion despre moartea lui Sofocle, Protesilos, Heracle, Ahile, Alexandru, curtezana Lais.

Romanul elenistic iubea enorm retorica despre care Renan spunea că a fost o eroare a grecilor, singura lor eroare. Tot ceea ce privea ornarea discursului din retorica atică şi asianismul baroc a trecut în romanul elenistic care lucra cu blocuri compacte de vorbire directă (monologul retoric sau dialogul) alternând cu

[158] Thomas Hagg. *Narrative technique in ancient greek romances*, Stockholm, 1971.
[159] Photius, *Bibliothéque*, Tome II. Paris, 1959, pag. 86.Vezi de asemenea Photius, *Bibliotheca*. Scoasă sub ingrijirea lui R. Henry. Paris, 1960.
[160] Op. cit., p. 34.
[161] Iamblichus. *A Babylonian Story.* Translated by Gerald N. Sandy. În *Collected Ancient Greek Novels* edited by B.P. Reardon. University of California Press, 1989, p.783.

descripţii şi pasaje intens vizuale, aşa numitele ***ekfrasis***. Naraţiunea putea fi impersonală sau afectivă. Adeseori, observa Hagg, descrierii personajelor şi situaţiilor i se substituia istoria sau mitul.

Comentariile auctoriale, descrierile, în general structura narativă reprezentau punctul de vedere omniscient al autorului. Relatările la persoana întâi, acţiunea directă sau indirectă, prin relatările martorilor, acţiunile paralele ale celor două linii de acţiune ale cuplului despărţit şi întretăierea acestora într-o ficţiune temporală şi o geografie cosmopolită buimăcitoare (obsesia Africii de Nord, Babilonului sau Indiei), conştiinţa timpului şi timpul ca factor psihologic sunt, aproximativ, procedee comune. Să mai adăugăm la această listă anticipările, realizate de vise şi oracole, comentariile eseistice ale naratorului (psihologie, ştiinţe naturale, geografie, etc.), recapitularea evenimentelor şi — la Achille Tatius — dezvoltarea psihologiilor o dată cu aventura, iar prin Heliodor, ruperea acţiunii lineare. În fond asistăm la dezvoltarea polifoniei romaneşti.

În romanul elenistic sunt enunţate direcţiile majore ale romanului european. Ca să putem vedea ce a devenit acest roman preluat cu dragoste fidelă de civilizaţia bizantină care l-a transmis mai departe romanului scris în Evul Mediu şi Renaştere, voi face apel la câteva dintre capetele lui de afiş.

Voi începe, firește, cu ***Chereas si Callirhoe*** scris de Chariton din Aphrodisia (Caria). Chariton a fost secretarul retorului Athenagoras şi aparţinea clasei educate a societăţii. Este de presupus că educaţia lui Chariton trebuia să fie compatibilă cu aceea a retorului pentru care lucra, şi care reprezenta în epocă o combinaţie de politician, avocat şi legiuitor. Chariton muncea prin profesie cu legile şi cuvintele şi manipularea acestora prin retorică. El arată de altfel pe tot parcursul intrigii romaneşti un interes avocăţesc pentru lege. Un proces stă de fapt în centrul romanului său.

Chereas şi Callirhoe se citeşte si azi cu o încântare nealterată. Evenimentele epice sunt fixate spre sfârşitul secolului al V-lea î.e.n., deci este vorba nu numai de un roman de dragoste şi de aventuri, ci, într-un sens, şi de un roman istoric pentru că numeroase personaje şi întâmplări legate de acestea au o datare înregistrată de istorie iar între timpul acţiunii şi timpul scrierii se interpun cîteva secole.

Acţiunea începe la Siracuza într-o zi de mare sărbătoare a Afroditei. Lângă templul sacru, fiica generalului siracuzan Hermocrate, splendida Callirhoe, a cărei înfăţişare tulburase întreaga Sicilie prin frumuseţea ei divină, îl vede pe tânărul luptător Chereas, un oarecare în comparaţie cu prinţii ce veniseră între timp să o peţească. Cei doi se contaminează de „răul dragostei”[162].

Deşi luptător renumit prin forţa fizică şi faima câştigată în întreceri sportive,

[162] Dragostea la prima vedere, o invenţie mentală importantă a romanului grec, a fost analizată de David Konstan in 1994 în *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres.* Dacă în operele clasice patternul dragostei era acela al inegalităţii, romanul grec schimbă acest model erotic propunînd egalitatea între parteneri, o egalitate de vîrstă, o egalitate spirituală (femeile sunt la fel de inteligente şi educate ca şi partenerii lor), o egalitate socială (apartenenţa la aceeaşi clasă), emoţională (bărbatul din romanul grec este la fel de emotiv ca şi femeia; el plînge, se vaită, îşi exteriorizează disperarea) etc. Dragostea mutuală şi instantanee (care în final se împlineşte) consemnează o egalizare a partenerilor, fapt de o importanţă extraordinară pentru antichitate şi literatura ei.

Chereas e pe punctul de a se prăbuşi de emoţie la vederea Callirhoei. Şi pentru că în scurt timp amorul tinerilor exteriorizat prin suferinţe teribile devine public, poporul îi cere lui Hermocrate să accepte căsătoria lor. Ceea ce se întâmplă, dar fiind lezate involuntar două divinităţi geloase: Eris, zeiţa discordiei şi Afrodita, nemulţumită că siracuzanii o compară pe Callirhoe cu ea.

Pretendenţii respinşi de Callirhoe organizează un complot împotriva lui Chereas; abia consumată noaptea nunţii, Chereas cade victimă intrigilor lui Agrigentin. Unul din prietenii acestuia o cucereşte pe servitoarea Callirhoei, intră noaptea la ea făcându-l pe Chereas să creadă că soţia lui îl înşeală (episod identic în *Orlando furioso,* al lui Ariosto, desfăşurat de data aceasta în Scoţia). Chereas o loveşte pe Callirhoe care cade ca moartă. Polycharmos, prietenul fidel al lui Chereas, află adevărul; Chereas se vede în situaţia de a-şi fi ucis soţia nevinovată.

Callirhoe, căzută într-o moarte aparentă, e înmormântată cu fast într-un cavou înţesat cu lucruri de preţ. Noaptea ea îşi revine (ca mai tîrziu în timp Fénice din *Cligés* al lui Chrétien de Troyes*)*, şi cu jale înţelege totul. Apare piratul Theron care jefuieşte mormântul, o ia pe Callirhoe cu gândul de a o vinde şi după o călătorie lungă şi mai multe tirade de o parte şi de alta, Theron o plasează în Milet (Ionia) lui Leonas, administratorul averii magnatului Dionysios, neconsolat de moartea recentă a soţiei. Ferecată în ferma lui Leonas, aristocrata Callirhoe, fiica unui tată celebru, respectat până la curtea Persiei se lamentează astfel cu ***pathos*****:** „Iată un alt mormânt, acela în care m-a înmormântat Theron, mai singuratic decât celălalt, căci acolo tatăl şi mama mea ar fi venit ca şi Chereas, şi ar fi vărsat lacrimi; acolo m-aş fi simţit bucuroasă chiar şi-n moarte. Dar aici, pe cine să strig? Poate că altcineva ar şti, dar nu şi eu. Noroc gelos, încă nu te-ai mulţumit cu nenorocirile pe care le-am îndurat pe pământ şi pe mare: mai întâi l-ai făcut ucigaş pe acela care mă iubea (Chereas, care n-a lovit niciodată nici măcar un sclav, mi-a dat o lovitură ucigaşă, mie, care îl iubeam); pe urmă m-ai adus între stâlpii mormântului, m-ai făcut să ies din mormânt pentru a mă expune mării şi bunului plac al piraţilor, mai îngrozitori decât valurile. Şi această frumuseţe atât de lăudată, iată pentru ce o am, pentru ca piratul Theron să mă vândă pe un preţ bun..."[163]

Callirhoe se loveşte, sărută imaginea lui Chereas de pe inelul de nuntă, plânge. Între timp, Leonas îl anunţă pe Dionysios de frumoasa sa captură, iar acesta îl contrazice: „Este imposibil, Leonas, să fie frumos un corp care nu este liber (sclav n.n). Tu nu ştii că poeţii ne spun că băieţii frumoşi sunt fiii zeilor, şi mai mult deci vor fi şi fiicele oamenilor nobili?"

Callrihoe, blestemându-şi frumuseţea, se roagă la templul zeiţei Afrodita. Rugăciunile ei exprimă în fond tulburarea sufletească a personajului prins într-o situaţie tragică. Venit la templu, Dionysios o confundă cu zeiţa Afrodita şi-l loveşte pe Leonas amintindu-i de învăţătura lui Homer, care susţine că zeii, prinzând forme străine, vin să observe insolenţa şi credinţa oamenilor. Dionysios se întreţine cu Callirhoe într-un dialog de o înaltă noblеţe şi demnitate. Tânăra femeie ascunde împrejurările reale care au adus-o în Ionia. Minciuna apare de aici înainte ca un mijloc de supravieţuire şi reconstrucţie a personalităţii, procedeu pe care, în secolul al XII-lea al Evului Mediu European, Chrétien de Troyes îl va

[163] Citate in traducera mea din Pierre Grimal, *op.cit.*

utiliza cu o mare abilitate. Îndrăgostit şi tulburat, Dionisios judecă prin prisma raţiunii politice: „Cum ai cumpărat, nenorocitule, această fată nobilă? Nu înţelegi că este vorba de Hermocrate, strategul cel mai nobil al Siciliei, omul pe care îl admiră regele Persiei şi care îi trimite în fiecare an daruri pentru că a învins flota ateniană? Eu... renumit pentru înţelepciunea mea, să violez această femeie împotriva voinţei ei, o femeie respectată până şi de piratul Theron?"

Între timp, Callirhoe îşi dă seama că rămăsese însărcinată. Acest lucru se petrecuse înainte de a cădea în moartea aparentă provocată de lovitura lui Chereas. Servitoarea Plangon o îndeamnă să se mărite cu Dionysios pentru a salva copilul ei şi al lui Chereas, convingându-l pe Dionysis că este al lui. Consideraţiile Callirhoei, îmbibate de cultură şi subtilitate, orientate de un simţ practic viguros, o fac să aleagă căsătoria pentru a salva copilul, deşi, într-un acces patetic, ea e gata să se otrăvească. Pe de altă parte, Dionysios suferă atât de profund din dragoste, încât vrea să se sinucidă prin înfometare. El scrie un testament în favoarea Callirhoei; tiradele patetice, suferinţele amoroase, neliniştea iubirii, existenţa ca formă a iubirii le vom reîntâlni în tot romanul pastoral al Renaşterii. Când Callirhoe îl anunţă că acceptă să-l ia drept soţ legiuit, fericirea lui Dionysios devine paroxistică. Chariton descrie atmosfera extraordinară a nunţii, fastul, frumuseţea miresei care provoacă mulţimii exclamaţii de genul: „Este Afrodita care se căsătoreşte".

La Siracuza, Chereas descoperă mormântul gol. Pe mare este găsită corabia piratului Theron muribund, care va mărturisi totul. Chereas vrea să se sinucidă, e salvat, după care i se dă o corabie să-şi caute nevasta. Strigătul lui de disperare, adresat mării, obsesia erotică, lacrimile abundente circumscriu aceste pagini unei literaturi a intimităţii.

Chereas ajunge la Milet. În templul Afroditei el descoperă imaginea Callirhoei depusă acolo de Dionysios. Intendentul acestuia din urmă îşi dă seama ce se întâmplă şi îndeamnă nişte bandiţi din partea locului să incendieze corabia siracuzană; Chereas şi Polycharmos sunt vânduţi ca sclavi în Caria. Callirhoe naşte copilul şi aude relatarea despre siracuzanii ucişi. Convinsă că a murit şi Chereas, ea îi ridică un monument somptuos. Între timp satrapii Mithridate şi Pharnas vin să o vadă pe Callirhoe şi cad fulgeraţi de dragoste. Mithridate vrea s-o dobândească chiar prin intermediul lui Chereas (devenit sclavul lui) pe care îl pune să-i scrie o scrisoare. Dionysios înţelege intrigile, îl ia ca sfătuitor pe Pharnas şi îi scrie lui Artaxerxes, marele rege al Persiei, care hotărăşte să-i cheme la el atât pe Mithridate cât şi pe Dionysios însoţit de Callirhoe.

Dionysios înţelege că „marea sa fericire nu făcea decât să-i mărească temerile. Ca un bărbat instruit el gândea că Eros iubeşte schimbările şi de aceea poeţii şi artiştii îi pun în mână arcul şi focul -- ceea ce este cel mai uşor şi ceea ce nu rămâne niciodată în repaus. Îşi amintea totodată vechile istorii şi toate nenorocirile pe care le-au îndurat femeile frumoase". Pe malul Eufratului, Callirhoe se lamentează la rîndul ei, suferind de răul Asiei, ulcerată de nostalgia pământului grec. Fiica insulelor şi a mării se simte în nesiguranţă în „ţările barbare".

La proces apar în fine toţi cei implicaţi în intriga amoroasă, dar regele Persiei nu dă nici un verdict, deoarece se îndrăgosteşte şi el la nebunie de Callirhoe, pe care vrea să o obţină cu ajutorul eunucului Artaxate. Callirhoe, între timp aflînd că bărbatul ei trăieşte, rezistă; frumuseţea ei străluceşte în întreaga

Asie, după ce o învinge într-un concurs de frumusețe pe Rodoguna, fiica lui Zapyros, soția lui Megabyze, frumusețea celebră a Asiei, în timp ce Callrihoe este frumusețea celebră a Ioniei.

Înțelegând că regele Persiei o vrea pentru el, Callrihoe își strigă din nou cu ***pathos*** disperarea: „Am fost îngropată de vie; nu există închisoare mai strâmtă ca mormântul. Am căzut în mâinile piraților şi acum sufăr cel mai mare chin: Chereas este aici şi nu-l pot vedea...".

Callrihoe este revoltată că „toți bărbații rămân prostiți înaintea regelui lor" . Cu totul neprevăzut, izbucneşte războiul egiptenilor împotriva Persiei. Dionysios pleacă cu regele la luptă, Callrihoe urmând să intre în suita reginei care îl însoțeşte pe rege. Deşi ea nu aparține nimănui, Chereas o crede adjudecată lui Dionysios: „Babilon trădător, se lamentează el în mijlocul celei mai îngrozitoare depresii, oraş neospitalier şi, pentru mine, mai mult, un pustiu. O, minunatule judecător care te-ai făcut mijlocitorul soției altuia!". Chereas fuge la armata egipteană, câştigă încrederea conducătorului acesteia, cucereşte o cetate prin vicleşug, învinge flota regelui Persiei pe mare. Pe insula Arados, unde debarcă, o ia prizonieră pe Statira, nevasta regelui Persiei, o găseşte pe Callirhoe după care o trimite pe Statira, cu întreaga suită, regelui, cerându-i pace. Câteva scrisori adresate regelui, lui Dionysios, rezumă conflictele şi le încheie. Cei doi iubiți ajung la Siracuza pe corăbiile egiptene unde sunt adunate bogățiile imense. Înaintea sfatului siracuzan, Chereas relatează pe scurt toate aventurile pe care a trebuit să le înfrunte. Romanul se termină aşa cum a şi început, în templul Afroditei, unde Callirhoe vine să-i mulțumească zeiței că a pus capăt calvarului ei dezlănțuit de o frumusețe nefastă, peste limitele suportabile ale umanului.

Aventura eroilor trece în spații străine; nu mai suntem în polis-ul grec, ci la curtea Persiei, în mărețul Babilon, în Egipt, Fenicia, insulele Mediteranei. Suntem martorii unei cuceriri treptate a spațiului geografic înglobat romanescului, proces ce va continua prin romancierii secolelor ce vor urma. Ei aduc în roman alte spații exotice, cum ar fi India, spațiul extraterestru (Lucian călătoreşte în Lună, ca mai târziu Astolfo, în *Orlando furioso*), spațiul fantastic (călătoria în burta balenelor, pe insule populate cu apariții fantasmagorice, teme preluate de Rabelais sau Swift), spațiul infernal subpământean, unde viețuiesc spirite înzestrate cu puteri magice. Organizarea aventurii indică de asemenea schimbări importante. Zeii se retrag pentru a lăsa loc manifestării hazardului — concept ce circumscrie aventura personajelor absurdului existențial. Situațiile paradoxale ilustrează ironia vieții, dificultatea de a cuprinde viața în previzibil, iar dragostea este motorul schimbării şi hazardului.

Eroii rămân nealterați în ciuda aventurilor dramatice derulate pe parcursul mai multor ani şi într-un spațiu dilatat. Copilul Callirhoei, lăsat lui Dionysios să-l crească, drept consolare, deşi tatăl este Chereas, este destul de mare la sfârşitul romanului. Callirhoe îşi păstrează puritatea şi frumusețea, dar câştigă în umilință; sentimentul că frumusețea este o povară o umanizează, iar aventurile îi măresc religiozitatea şi conştiința relativului, dar nu până la a se putea vorbi de mutații sufleteşti. Ea trece din brațele lui Chereas în ale lui Dionysios şi apoi din nou într-ale lui Chereas fără sentimentul păcatului. Importantă se arată nu păstrarea purității trupeşti, ci reîntoarcerea în *polis*, redobîndirea libertății personale şi

civice[164], salvarea de barbarie şi sclavie, cele mai îngrozitoare primejdii pentru omul grec liber şi reflexiv.

Autorul este atent la intrigă, la miturile ei în termeni aristotelici, ca şi la efectele emoţionale. Chariton ştie să creeze tensiune prin recapitularea, rezumarea evenimentelor anterioare înainte de un punct nodal al intrigii. În roman există douăzeci de asemenea "rezumări" ca şi numeroase fraze destinate să ţină trează atenţia cititorului în timpul lecturii. Ele demonstrează o conştiinţă scriitoricească atentă la procedeele folosite.

Acelaşi lucru este dovedit de grija lui Chariton de a păstra credibilitatea intrigii, atât cât a putut fi posibil. Atenţia acordată stilului şi limbajului, revelată de cercetătorii originalului grec, desenează laolată cu celelalte atribute enunţate profilul unui scriitor ambiţios, autor de romane de dragoste scrise la un nivel sofisticat, atît cît era posibil în vremea aceea. Chariton nu este, după cum o spune Reardon, un Stendhal, nimeni în antichitate nu a fost şi nici nu putea să fie. Dar Chariton este un autor serios care merită toată atenţia şi tot respectul. Că este adevărat ce spun, o arată fie şi faptul că după mai bine de 2000 de ani el este citit cu plăcere şi comentat.

Într-un alt registru, al fabulaţiei ironice şi satirice, este scrisă ***Istoria adevărată*** (*Verae Historiae*) a lui Lucian din Samosata din secolul II e.n., ce avertizează de la bun început, printr-un oximoron, că totul este o pură fantezie. Lucian se joacă cu temele culturale, creează parodii enorme (dialogurile lui de pe lumea cealaltă cu Homer, Platon, Menelau etc. sunt de tot hazul), situaţii paradoxale (călătoria în burta balenei unde întâlneşte triburi, ia parte la războaie, defrişează păduri), fantasmagorii absolute (călătoria în Lună cu o corabie zburătoare, unde ia parte la un război, insulele utopice, întregul repertoriu grec al geografiei exotice), teme preluate în Renaştere unde vom regăsi şi spiritul glumei groteşti. Această călătorie fantastică a mai fost considerată o parodie a "mincinoşilor" literari (Homer şi Herodot), un gen de critică literară *avant la lettre*.

Lucian ridiculizează autori faimoşi în epocă pentru jurnalele lor de călătorie fictive. Unul dintre aceştia este Antonius Diogenes , autorul *Minunilor de dincolo de Thule* unde e descrisă, printre altele, o călătorie pe Lună. Interesant este modul în care Lucian doreşte să stabilească autenticitatea aventurilor transcrise şi apoi să le distrugă prin exagerarea enormă[165]. Graham Anderson consideră *Verae Historiae* drept o probă a existenţei în epocă a unui standard al Utopiei. El discută despre epicentrul oriental al acestui text ca şi al altora similare. Un plus pentru Lucian a fost zestrea sa nativă (ca sirian pentru care greaca nu era limba maternă) cu rădăcini în lumea aramaică.

Interesantă ca model fructificat ulterior de romanul hagiografic este ***Viaţa lui Apollonios din Tyana*** *(*sau Tyr or în engleză tradus, Tyre*),* atribuit retorului Philostrate de la curtea sirienei Iulia Domna, soţia lui Septimius Sever şi mama lui

[164] Orlando Patterson descrie în volumul *Freedom* publicat în 1991 inventarea şi dezvoltarea conceptului de libertate ca valoare supremă de lumea occidentală. El porneşte de la dichotomia liber/sclav analizată din societatea preistorică pînă în timpurile moderne; o observaţie interesantă este că acest contrast finalizat prin dobândirea libertăţii a fost rezolvat de omul eroic numai prin intermediul femeii (iubitei) sale.

[165] Graham Anderson, *Lucian's Verae Historiae* În *The Novel in the Ancient World*, op. cit.

Caracalla. Alte scrieri faimoase ale lui Philostrate sunt ***Viețile sofiştilor, Povestiri eroice***, ***Imagini***, ultimele două fiind elaborate în jurul temelor mitologice. Despre el s-a spus că era mai degrabă predispus să producă ficțiuni flamboaiante decît relatări adevărate, de biograf autentic.

Elaborat în jurul lui 220 e.n. (potrivit lui Pierre Grimal), ***Viața lui Apollonius*****,** ale cărui digresiuni înrudite cu ale lui Heliodor şi Achille Tatius amintesc puternic de şcoala a doua de sofistică, relatează viața unui inițiat pitagorician din secolul I e.n., viață ce atinge perfecțiunea în cadrul doctrinei amintite. Romanul se deosebeşte de modelul cunoscut în epocă al romanului grec. El modifică formula cunoscută, care presupune separarea şi reîntregirea cuplului amoros, cu o problematică centrată pe de-erotizarea dragostei conjugale şi situația erotică pusă să judece o formă de anxietate erotică vecină amorului incestuos[166].

Romanul foloseşte povestiri de sursă populară şi folclorică şi o moralitate laxă. Este scris simplu doar în aparență. Textul înregistrează schimbări stilistice bruşte, fluctuații de la relatarea epică simplă la forme de expresie epică elaborate, sofisticate din punct de vedere stilistic[167]. Philostrate pretinde că a avut drept sursă însemnările lui Damis din Ninive, după al cărui jurnal sau însemnări de inițiere a scris textul despre Apollonius. Damis a fost discipolul fidel al filosofului şi partenerul colocvial al unor dialoguri în care se dezbat elemente de doctrină, esențială fiind aceea a reîncarnării şi transmigrației sufletelor, temă cu care începe şi se termină romanul lui Philostrate. Însoțit de Damis, Apollonios face vizite magilor din Babilon, ajunge la brahmanii din India unde are loc un interesant şi palpitant schimb de experiență inițiatică, merge în Egipt unde dialoghează cu gimnosofiştii — înțelepți ce trăiau goi şi se hrăneau numai cu vegetale. Traseul exotic este evaluat continuu.

Însemnările despre traversarea pustiurilor, a Gangelui, întâlnirea cu elefanții şi călătoria pe spatele lor, considerațiile despre natura umană, floră, animalele întâlnite, apoi conflictele lui Apollonios cu reprezentanții puterii imperiale constituie pagini de un dramatism viu ce transmit pulsul întâmplatului, emoția evenimentului sau a descoperirii ideii. Tema reîncarnării (Pitagora din Samos, ni se spune, ar fi fost reîncarnarea troianului Eufrobos) constituie axul teoretic al acestui roman filosofic al cărui final consemnează o comunicare între sufletul defunctului Apollonios şi învățăceii săi.

Viața lui Apollonios prevesteşte romanul hagiografic şi inițiatic ce va cunoaşte o înflorire în Orientul creştin, precum şi *Confesiunile* lui Aurelius Augustinus. În centrul său nu se găseşte neapărat aventura, ci sinele reflexiv. Charisma care îl înconjoară pe Apollonios trimite această ficțiune la patternul hagiografic[168].

Efesiacele sau romanul lui Habrocomes şi al Anthiei a fost scris de Xenofon din Efes în secolul al II-lea e.n. Influența lui Chariton este evidentă ca şi impresia că ne aflăm înaintea unei epitome, a unei prescurtări a unui roman

[166] David Konstan, *Appolonius, King of Tyre*. În *The Search for the Ancient Novel*, ed.cit.
[167] Gerald N. Sandy, *The Story of Apollonius King of Tyre*. În *Collected Ancient Greek Novels*, ed. cit.
[168] Graham Anderson, *Philostratus on Apollonius of Tyana*. În *The Novel in the Ancient World*, ed.cit.

original cu mult mai amplu care nu s-a mai păstrat. Oricum ar fi, aerul de „schelet romanesc" nu distruge articulațiile epice. Avem în fond, înaintea noastră, o istorie morală, după cum observa şi prefața lui Georges Dalmeyda (cel care semnează şi ediția critică scoasă la Paris în 1926) desfăşurată într-un panteon zeiesc greco-egiptean. Cuplul exemplar pentru „virtutea perfectă", va fi în final răsplătit de zei, dar numai o dată ce frumusețea fatală, atât de primejdioasă pentru eroi, nu va mai constitui sursa orgoliului personal. Eroii vor fi reuniți în Rodos în templul zeiței Isis, una din cele mai importante zeități ale romanului grec. Ea este marea zeiță căreia Apuleius îi conferă de altfel în ***Măgarul de Aur*** cea mai înaltă considerație posibilă.

În ***Efesiacele*** acțiunea se declanşează de data aceasta din cauza lui Eros, jignit de mândria frumosului Habrocomes din Efes, mult prea conştient de propria lui frumusețe. Tema era de circulație în epocă şi se trăgea din vechile mituri babiloniene, trace, greco-latine, cu zei ultragiați de orgoliul uman.

În cortegiul sărbătorii anuale a zeiței Artemis din Efes se găsesc în fruntea fetelor — Anthia, o frumusețe de paisprezece ani, iar în fruntea băieților — Habrocomes, frumosul tânăr de şaisprezece ani. Cei doi se îndrăgostesc. Tânărul acceptă cu greu că poate iubi şi pe altcineva în afară de sine, dar intriga lui Eros nu poate da greş. După ce este consultat oracolul lui Apollon din sanctuarul din Colophon, tinerii se căsătoresc şi pleacă, la sfatul părinților, în voiaj de nuntă spre Egipt pentru a se sustrage prorocirilor nefaste. Atacați de pirații fenicieni, sunt capturați şi duşi la Tyr. Piratul Corymbos se îndrăgosteşte de Habrocomes, iar Euxinos, de Anthia.

„Frumusețea funestă" a celor doi se arată de aici încolo tema fundamentală a intrigii. Tinerii declanşează fără voie pasiuni, evenimente tragice, dar ei rezistă grație acelui „amfoteron daimona" — geniul care îl însoțeşte pe om de la naştere conducându-i viața şi căruia Menandru îi substituie „caracterul". Rezistența Anthiei la orice tentații este accentuată în mod special (ea omoară un agresor care vrea să o violeze). Anthia îşi păstrează virginitatea aducînd în roman personajul feminin cast şi mînios care ştie să lupte pentru propria libertate. În mod ciudat, rezistența la agresiunea sexuală devine un act eroic nu doar pentru Anthia, ci şi pentru Habrocomes care se erijează la rândul lui într-un model al castității. Anthia scapă agresiunii printr-un tertip, acționând asemeni unei "virgine", ieşită din minți, scăpată de sub orice control (aceasta era concepția antică despre virgină: "un lucru sălbatic, inexplicabil"[169]).

Lanțul secretelor dezvăluite, al pasiunilor şi crimelor dejucate, al pedepselor — unele suspendate din „milă" — aduc în prim planul scenei personaje ca Manto, Moeris (păstorul de capre), tâlharul Hippothoos etc. Interesantă este povestirea în povestire — relatarea tâlharului trac Hippothoos, cel ce-şi jeleşte, înaintea lui Habrocomes, amorul pentru nefericitul lui iubit, Hyperanthes din Perinthos, amor distrus de apariția unui al treilea, venit din Bizanț, şi care îl cumpără pur şi simplu pe tânărul frumos direct de la familia sa. Urmează episodul nunții silnice a Anthiei cu ierarhul Perilaos.

Anthia bea licoarea luată de la medicul efesian Eudoxos, şi care nu este

[169] Margaret Anne Doody, *The True Story of the Nove*l, op.cit. p. 76-77.

otravă, ci somnifer. „Moarta" trezită în cavou e răpită şi vândută la Alexandria unui rajah din India, pe nume Psammis, calificat, asemeni fenicienilor, drept un „barbar"; în Egipt, Anthia se intersectează iar cu Habrocomes — acesta fusese salvat miraculos de la crucificare, unde ajunsese prin intrigile criminalei Kyno. Dar nici acum tinerii nu sunt abandonaţi de mânia lui Eros. Anthia e răpită iar, scapă ca prin minune dintr-o groapă cu animale feroce, ajunge într-un bordel din Sicilia etc., traseu pe care îl vom regăsi în *Filocolo* de Boccaccio. Cel ce declanşase „răul divin" le acordă în final clemenţă pentru că şi-au păstrat puritatea şi castitatea (cu o poziţie ambiguă, după cum vom vedea, în romanul curtenesc). Cei doi se vor întâlni sub semnul lui Isis şi Artemis, în templul lui Apollon din Rhodos, dar abia se vor recunoaşte, deoarece timpul şi aventura îi transformaseră.

Romanul buimăceşte prin înlănţuirea torenţială a aventurilor, derularea unui număr enorm de personaje, confuziile declanşate de o lume kafkiană. Stilul şi limba sunt simple. Modelul de bază al romanului grec este folosit cu virtuozitate (fericire distrusă de despărţiea brutală şi aventură, pericole cumplite, păstrarea castităţii, regăsirea şi reunificarea fericită). Întîmplările din roman sunt colorate de un puternic dramatism. Anthia cade în moartea care e doar somn, este forţată să se mărite cu un păstor care îi respectă castitatea (temă în *Electra* lui Euripide) etc.

Există, fără îndoială, în aceste trasee aventuroase un realism al descrierii care face, peste secole, ca un roman construit din procedee facile, utilizate azi şi de filmul comercial sau romanul de consum, să fie incitant. Interesant este însă că nu *căutarea* concretă (cu ţel bine fixat), pragmatică din romanele Asiei motivează aventura personajelor (după cum am văzut în cazul romanului egiptean, chinez, arab etc.), ci *rătăcirea*, concept pus în circulaţie de Homer în *Odiseea* o dată cu ideea de destin, ca o replică teoretică a spaţiului cultural mediteranean ce îşi va construi mult mai târziu, în romanul occidental al secolului al XII-lea, conceptul de *faustianism* - autoconstruirea personalităţii prin aventură, cucerirea identităţii omului gotic. Această diferenţă porneşte din structuri psihologice şi spirituale deosebite ce vor tinde, în culturile fecundate de civilizaţia greco-latină, spre conferirea unei libertăţi speculative şi intelectuale personajului romanesc.

Etiopica sau ***Etiopicele*** scrisă în secolul al III-lea de Heliodor, un fenician din Emesa, transcrie rătăcirea prin lume a fiicei născute albe a reginei Etiopiei. În urma contemplării obsesive în timpul sarcinii a imaginii zeiţei Andromeda, o zeiţă „albă", regina Etiopiei va naşte o fetiţă albă. Obiectul estetic, tabloul, produce modificarea genetică, acesta fiind şi motivul esenţial al dramei. Lepădată de mama îngrozită că ar putea fi învinuită de infidelitate de soţul ei, Haricleea va fi adoptată, după multe peripeţii, de un om cu stare şi, ajunsă preoteasă a lui Apollo la Delfi, se îndrăgosteşte de tânărul Teagene, venit în templu să aducă ofrande.

Cei doi tineri de o frumuseţe neverosimilă fug în Egipt, dar sunt răpiţi de tâlhari. Ei trec prin aventuri incredibile păstrându-şi castitatea şi dragostea pentru a ajunge în final în Etiopia. Aici, Haricleea este recunoscută de regina Persina şi regele Hidaspes când e pe punctul de a fi arsă pe rug în cadrul unei ceremonii religioase. Victorios în urma unui turnir, Teagene este iertat şi el se va căsători cu Haricleea care este construită de Heliodor ca o variantă feminină a lui Odiseu.

Remarcabile în romanul lui Heliodor -- cel mai amplu roman grec avînd o structură şi compoziţie ambiţioase -- sunt vizualizarea acţiunii şi geografia aventurii. Egiptul romanesc îşi trimite ecourile directe prin scene vrăjitoreşti,

convorbiri cu morţii, sentimentul sufletului nemuritor transgresând secolele, Isis ca prezenţă autoritară, şi alte teme vechi, cum ar fi aceea consumată cu secole înainte în disensiunea dintre Iosif şi Putifar.

Egiptul a fost dintotdeauna o obsesie a Greciei antice. Nu pentru puţini care îl priveau drept patria romanului, Homer nu putuse fi decât egiptean şi de aceea el primise în epocă supranumele de „egipteanul". De altfel, amanţii perfecţi ai romanului grec, observa Charles Diehl, se mişcă într-un decor cu totul oriental, a cărui pondere o deţine nordul Africii.

Etiopica a fost considerat un roman religios prin referirile constante la supranatural şi alte puteri miraculoase. Foarte citit în Bizanţ, s-a speculat mult pe tema creştinismul autorului. Romanul lui Heliodor a influenţat în posteritate autori precum Cervantes şi Racine[170]. Biografia războinicei Clorinda din *Gerusalemme liberata* de Tasso se bazează în mare parte pe aceea a Haricleei lui Heliodor. Tasso citise ***Etiopica*** într-o traducere italiană de Leonardo Ghini din 1556-1559[171]. Heliodor a avut o influenţă şi asupra literaturii engleze. Exegeza a considerat acest lucru vizibil în ***Arcadia*** de Sir Philip Sydney , în ***Pamela*** (1741) şi mai ales ***Clarissa*** (1747) de Samuel Richardson, ca şi în ***The Wanderer*** (1814), roman gotic şi feminist de Frances Burney[172].

O temă de excepţională importanţă pentru ***Etiopica*** a fost aceea a artei modelând sau influenţând realul şi existenţa. Habrocomes este el însuşi o capodoperă a naturii. Haricleea preia trăsăturile şi albeaţa Andromedei, zeiţa pictată în chip desăvârşit, deoarece mama ei contemplase tabloul în timpul unirii cu Hidaspes. Alexandrinul Achille Tatius în ***Aventurile Leucippei şi ale lui Clitophon***, roman scris, se pare, la începutul secolului al III-lea e.n., şi unul din cele mai populare romane greceşti, demonstrează până unde poate duce estetismul. "Contemplarea tabloului", reprezentarea pictată sau imaginea artistică vizuală (***ekphrasis***) transformă romanul într-un pretext de meditaţie pe marginea artei, fără a exclude însă realismul ce atinge, pe alocuri, ca şi în celelalte romane greceşti, un anume naturalism. Natura simţită ca artă este descrisă ca atare. Puterea privirii, a contemplaţiei ne reaminteşte că lumea reală ne este accesibilă "numai prin interpretări şi re-vizuiri", prin artificiul vizual care vorbeşte despre lumea sensibilă oferind în acelaşi timp un non-Platonic model al transcendenţei. *Ekphrasis* „mimează" toate formele de mimesis formalizând dragostea noastră pentru formă. Operele de artă descrise de roman în general atenuează caracterul abstract al acestora, uscăciunea interpretării filosofice şi estetice, dîndu-le aparenţa non-artificiului[173].

Naratorul din ***Aventurile Leucippei şi ale lui Clitophon*** de Achille Tatius este un naufragiat care ajunge la Sidon şi care socoteşte că mai importantă decât aventura trăită de el este aventura unui al doilea, relatată lui într-un moment de supremă tensiune estetică, şi pe care se hotărăşte să o transcrie. Autorul mărturiseşte că, o dată ajuns la Sidon după dramatice peripeţii pe mare, a mers

[170] J.R.Morgan, *An Ethiopian Story*. În Collected Ancient Greek Novels, op.cit. p. 352.
[171] Walter Stephens, *Tasso's Heliodorus and the World of Romance*. În The Search for the Ancient Novel, op.cit. p.67.
[172] Margaret Anne Doody, *Heliodorus Rewritten*, ibid, p 118.
[173] Margaret Anne Doody, *Ekphrasis : Looking at the Picture*. În The True Story of the Novel, op. cit.

într-o zi la templu pentru a-i mulțumi zeiței Astarte că l-a scăpat de la moarte; el contemplă cu acest prilej o suită de tablouri care reprezentau ținutul Sidonului şi povestea Europei, povestea Andromedei şi a lui Prometeu:

„În acest tablou pământul oferea ochilor o întindere împodobită cu cele mai încântătoare daruri ale Florei; arta părea acolo că dublează natura. Narcisele, trandafirul şi mirtul străluceau în chenarele al căror aranjament nu ignorase nimic din farmecul varietății; din loc în loc, ochiul întâlnea arbori, care prin înlănțuirea lor formau un fel de catedrală verde, unde florile se aflau parcă la adăpost de trecerea timpului: pictorul îşi pusese întreaga delicatețe şi precizie pentru a sugera sub aceste vesele leagăne de verdeață o umbră ce lumina mai mult sau mai puțin, după cum razele soarelui pătrundeau prin frunziş" (...)

„Marea era fixată în două culori: spre mal, la vecinătatea cu nisipul i se dăduse o strălucire roşietică. În depărtare, cerul care se oglindea fără nori, o făcea să pară intens albastră Valurile se loveau de stânci şi acopereau cu spumă vârfurile lor îndrăznețe. Taurul triumfător înainta în mijlocul valurilor îndreptându-se spre insula Creta. Undele se ridicau în vârtejuri mari, se întredeschideau pentru a-i face loc. Încântată, Europa se aşezase pe spinarea taurului, dar nu cum se obişnuieşte să se călărească calul, ci cu picioarele pe aceeaşi parte. Ea era îmbrăcată într-o pânză fină, uşoară şi transparentă, care nu dădea ochiului senzația de plăcere, ci, mai mult, pe aceea de menajare a indiscreției"[174] .

Autorul interpretează picturile şi personajele, presimțind că ele vorbesc de mai mult decît reprezintă, preluînd ceva din anxietatea personajelor contemplate. Există un înțeles mai adînc care îi scapă. Frumusețea imaginilor este potențată de aceea a limbajului romanesc. Naratorul este simultan pictor şi interpret al picturii, dar la rîndul lui un personaj într-o operă de artă, într-un *ekphrasis*. Ceea ce noi ştim dar el nu ştie, joc ce creează un alt gen de complicitate estetică. Concluzia reveriei estetice a autorului, rostită cu voce tare, este că „cerul, pământul şi marea se supun legilor unui copil" — lui Cupidon. Şi atunci, un martor al reveriei sale estetice îl aprobă: „Da, îmi zise el, acest copil este arbitrul suprem al zeilor şi muritorilor; pot depune mărturie pentru aceasta după ce am trecut prin toate capriciile dezlănțuite de el". Cel ce vorbeşte este Clitophon, îndrăgostit de Leucippe (ce vine din Bizanț în Tyr), fiica lui Sostrate, fratele tatălui lui Clitophon. Iar Leucippe nu este decât femeia perfectă pe care o iubeşte şi pe care şi-o va face soție în urma unui şir de aventuri extraordinare.

De aici înainte Clitophon devine autorul-narator, preluând trăsăturile şi voluptățile intelectuale ale celui ce scrie de fapt romanul. Puternica lui înclinație către frumos va fi evidentă nu numai prin adorația pentru Leucippe, cât şi din admirația pentru obiectele prețioase, bijuteriile, veşmintele descrise cu o mare plăcere tactilă şi vizuală. Undeva, abia salvat şi ajuns cu Leucippe în Egipt, merge la templul lui Jupiter unde admiră două tablouri pictate de Evanthe, şi anume pe Andromeda şi Prometeu, „amândoi înlănțuiți, amândoi supuşi unor chinuri la fel de crude (...) Stânca pe care fusese legată Andromeda avea o grotă întunecoasă asemănătoare în grandoare cu frumusețea acestei nefericite. Era o grotă urâtă, grosolan cioplită, unde arta nu-şi lăsase amprenta, ci numai natura singură îşi

[174] Achille Tatius, *Les amours de Leucippe et Clitophon*, traduit par Louis-Adrien du Perron de Castera, Paris,1797. (traducerea noastră)

dăduse osteneala".

Altădată este descrisă natura în care se află reprezentată Philomela violentată de Tereus sau splendoarea Farului din Alexandria. Scenele aventuroase preiau picturalitatea operei de artă, ca în această descriere a furtunii pe mare:

„Mateloții loveau cu sabia şi securea pe aceia care încercau să intre în luntre. Pasagerii aruncau asupra duşmanilor lor bucăți de scânduri, pari, vâsle şi tot ce le venea la îndemână. Era o nouă formă de luptă navală unde numai violența slujea drept lege, unde generozitatea nu exista şi unde prietenia era un cuvânt gol pe care pericolul îl ştersese, îl lăsase deoparte..."

Aventura respectă tipicurile cunoscute: amoruri funeste, răpiri, naufragii, salvări miraculoase, înfruntări cu tâlharii, descrierea locurilor piratereşti, ca în Heliodor, rătăciri în Egipt, decăderea cuplului în cea mai neagră mizerie — efecte narative ce ne pot duce cu gândul la funcționarea simbolică, în romanul grec, a unui traseu inițiatic al purificării de sursă eclectică (mistere egiptene, eleusine, creştine etc.). Estetismul elenistic aduce gustul pentru exotic, descrierea animalelor stranii, evocarea ținuturilor fabuloase (India fiind unul dintre ele). Confuzia narator-martor determină pe alocuri apariția unor licențe de viziune epică. Într-un loc, de exemplu, Clitophon ştie de pasiunea lui Charmides pentru Leucippe şi chiar ce gândeşte acesta în amănunt, plasându-se în postura naratorului omniscient. Interesante sunt relațiile psihologice ce se conturează, exprimate prin stranietăți comportamentale, cea mai expresivă şi inedită, deocamdată, fiind criza de nebunie a Leucippei, pe care peste zece secole o vom vedea ca un ecou în Tristan, celebrul erou al romanului medieval european şi în Yvain al lui Chrétien de Troyes sau, mai târziu, în Renaşterea italiană, de Ariosto în *Orlando furioso*.

Leucippe înnebuneşte în urma unui filtru magic administrat de un ofițer egiptean, Georgias, care o iubeşte în secret. Scena se desfăşoară în grădina generalului Charmides, cel care o vrea de asemenea pentru el. Monologul lui Clitophon apare în acest context ca o modalitate retorică de rezumare a acțiunii pentru prepararea tensiunilor psihologice viitoare:

„Ah, Leucippe, soarta nu te-a scutit de atentatele piratereşti decât pentru a te face jucăria unei exaltări nenorocite! Destinul care ne persecută nu se va îmblânzi oare niciodată? Fugind de pericolele care ne amenințau în casa tatălui meu, am făcut cunoştință cu capriciile valurilor şi încercarea furtunilor. Scăpați de naufragiu, am căzut în mâinile tâlharilor; soarta ne-a scăpat dar numai pentru a ne arunca în infamie şi oprobriu; şi dacă îți vei reveni din acest delir îngrozitor, vindecarea ta ne va aduce fără îndoială un alt şir de piedici şi mai grele! Există oare ceva care să egaleze mizeria noastră?"

O uriaşă masă de martori şi colportori vehiculează versiuni reale sau secrete. În mod evident, viziunea celui ce narează e dependentă de ele. În general, naratorul nu are nici o clipă o perspectivă panoramică a întâmplărilor, ci una parțială, de personaj şi nu de scriitor omniscient — singurul amănunt care îl depărtează pe cel ce scrie, de cel ce narează. Agenții săi sunt martorii, dezvăluitorii secretelor sau ai maşinațiilor. Dar destinul nu se lasă cuprins, ci doar presimțit de vise şi oracole. Acest fragmentarism al viziunii conferă dramatism real eroului prins în plasa vieții, debusolat, rătăcitor. Pendularea între incertitudine şi anticipare, ca în scena morții Leucippei, unde autorul convoacă punctul de

vedere restrictiv, parţial, al personajelor, creează suspansul; dar, după cum observă Hagg în studiul citat, retorica determină în romanul grec mai multă intelectualitate decât emoţie.

Tema erotică poate fi socotită că îşi trăieşte culminaţia în romanul grec o dată cu Longos, după care îşi va mai trăi o culminaţie în romanul aşa-zis pastoral al Renaşterii. Mult prea cunoscut şi comentat de exgeţi pentru a-l mai discuta pe larg, trebuie să notez, totuşi, că ***Dafnis şi Cloe*** este romanul estetizat al unei iubiri pure, aflate sub semnul lui Eros, şi consumate în insula Lesbos — insulă cu renume erotic, graţie poetei Sapho. Romanul se scrie şi aici dintr-un pur impuls estetic. Autorul vede în sacra grotă a Nimfelor de pe insula Lesbos tabloul narând dragostea dintre Dafnis şi Cloe. Romanul este deci un ***ekphrasis*** al unei picturi, întrucât cel ce scrie vrea să producă un obiect estetic în stare să rivalizeze cu cel contemplat: „Pe când vânam prin Lesbos (începe romanul lui Longos) am văzut într-o dumbravă a nimfelor lucrul cel mai frumos din câte mi-a fost dat să văd vreodată: icoana zugrăvită a unei poveşti de iubire”[175]. Se recunoaşte pretutindeni în roman tonul poeziei pastorale a lui Teocrit dar şi tradiţia literaturii pastorale în general.

De la bun început ***Dafnis şi Cloe*** se recomandă drept tălmăcirea unei aventuri erotice, la rândul ei interpretate de o terţă persoană. Deşi un roman despre sex, el nu este unul indecent. Protagoniştii sunt doi copii abandonaţi şi crescuţi de păstori, iar aventura lor poate fi citită ca o explorare a iubirii în cadrele inocenţei pastorale, deşi nici aici nu lipsesc piraţii sau amorurile perverse declanşate de frumuseţea fatală a celor doi. Idila trecerii de la copilărie la adolescenţă, cu tot cortegiul de iniţieri de la prietenie la pasiunea erotică, îi va fascina mai tîrziu pe Voltaire (*Candide*) şi Mark Twain (*Tom Sawyer*).

Longos este un scriitor sofisticat al secolului al II-lea e.n. Tentativa lui a fost de a contopi forma narativă a romanului grec cu elementele pastorale ale poeziei lui Teocrit din secolul al III-lea î.e.n. Acreditarea Arcadiei ca loc al iubirii perfecte (idilice) va face epocă în romanul pastoral al Renaşterii. In *Daphnis şi Chloe* nu mai întâlnim locul comun al dragostei la prima vedere. Narţiunea este o consemnare a procesului conştientizării şi creşterii iubirii. Iubiţii îşi recunosc pe parcurs condiţia care nu mai este "dată", după remarca lui Richard Hunter[176], ci constituie substanţa naraţiunii. Suntem martorii procesului iubirii, a cristalizării şi conştientizării iubirii.

Longos aduce o modificare a paradigmei stilistice şi structurale a romanului grec. După cum observă Christopher Gill[177] el a înlocuit ceea ce era norma romanului grec în general -- plasarea eroului şi eroinei într-o suită de aventuri care mai de care mai imprevizibile care întârzie în fapt reunirea lor, finalul fiind împlinirea şi idealizarea iubirii în cuplu.

Specific pastoralei este statismul. Longos alternează evenimentele ce tulbură pacea lumii pastorale cu descrierea, dialogul, monologul prin care se restabileşte pacea prezentului pastoral. În tradiţia poeziei pastorale, Longos

[175] Longos, *Dafnis şi Cloe*. Heliodor, *Teagene şi Haricleea*, traducere şi note de Petru Creţia şi Mariana Marinescu, Editura Minerva, 1970, BPT.
[176] Richard Hunter, *Longus, Daphnis and Chloe*. În *The Novel in the Ancient World*, op.cit.
[177] Christopher Gill, *Longos. Daphnis and Chloe*. În *Collected Ancient Greek Novels*, *op.cit*.

păstrează simplitatea dialogului, vocabularului, structurii frazei, ca şi a conţinutului şi sentimentelor. Ca un adevărat maestru, sugerează fundalul complex al culturii (aluzii la cultura greacă arhaică) şi complicaţiei retorice cu o mare virtuozitate scriitoricească.

Acesta este semnul, după remarca lui Gill, al controlului auctorial (*authorial control*). Comentând nivelul religios-iniţiatic al romanului, Richard Hunter consemna elementele şi motivele religioase, limbajul religios al multor scene care sugerează iniţierea în mistere mult mai adânci decât cele expuse de planul narativ. Dar elementul "religios" la Longos este mai degrabă asemănător structurării "filosofice" a naraţiunii. Cititorul educat al acelor secole nu percepea distincţia dintre "religios" şi filosofic" în modul în care o percepem noi azi. Dincolo de aceste distincţii, voi fi de acord cu Hunter care conchide că eforturile lui Daphnis şi Chloe de a-şi pierde virginitatea sunt încadrate într-o puternică structură intelectuală, deopotrivă religioasă şi filosofică ce oferă crîmpeie dintr-o cunoaştere ascunsă. *Eudaimonia* — descoperirea mesajului ţine în cele din urmă de "un privilegiu intelectual şi cultural şi nu de o iniţiere religioasă".

Analiza relaţiei dintre artă (ca artificiu) şi natură în romanul lui Longos a pus în evidenţă un alt aspect interesant. În spaţiile picturale (grota, grădinile,etc) naraţiunea tematizează poetica erosului ca o variantă conştientă a dorinţei, de fiecare dată implicând spectatori, sofistică, forme de vizualizare cu scopul de a proba/verifica relaţiile dintre natură şi artă, ca artificiu şi imitaţie[178].

Reînvierea romanului grec sau trecerea de la romanul elenistic la romanul erotic şi eroic scris în Bizanţ pare la prima vedere a nu fi marcată de nimic, ca şi cum timpul şi lumea ar fi stat pe loc. Lumea bizantină adora romanul grec şi o mărturie în acest sens sunt "*Bibliotheca*" Patriarhului Photius, compilaţie din secolul al noulea, şi compilaţia *Suda* din secolul al zecelea. Romanele păstrate până azi în formă completă sau fragmentară sunt în numar de nouă şi ele au fost scrise între prima jumătate a secolului al doisprezecelea (când în Europa de Vest se scriau *chanson de geste* şi romanele Mesei Rotunde) şi 1453, căderea Constantinopolelui. Voi aminti *Ismin şi Ismina* de Eustatius Macrembolitul, *Rodante şi Dosicleea* scris de asiaticul Teodor Prodomos (mort 1180), *Drosilla şi Charicleea* de Niceta Eugenianus, *Aristandru şi Callithea* de Constantin Manase, toate scrise în secolul al doisprezecelea, în timpul domniei lui Manuel I Comneanul.

Romanele originale constantinopolitane din secolul al paisprezecelea sunt *Callimah şi Chrisorhoe, Belthandru şi Chrysanza, Libistratu şi Rodamne. Povestiri despre Achile* şi *Povestea Troie*i sunt scrieri romanţate care vor cunoaşte o mare răspândire. Ele au fost scrise sub influenţa tradiţiei clasice a *Iliade*i şi mitologiei greco-latine şi s-au bazat pe povestiri populare care existau de secole în Imperiul de Răsărit.

Interesul pentru latura scenografică a acţiunii şi indiferenţa pentru conştiinţa personajelor au fost în mare şi caracterele romanului erotic şi estetizant bizantin, precum şi absenţa realismului, emfaza retorică fiind considerată de exegeţi

[178] Froma I. Zeitlin,*Gardens of Desire in Longus's Daphnis and Chloe*.În *The Search for the Ancient Nove*l*, op. cit*.

„singurul suflet al personajelor şi al discursurilor lor[179]. Şi totuşi, romanul bizantin se încheagă din importanţa acordată individului, din interesul uman faţă de personaj, unul anume, a cărui experienţă are o valoare personală. Regăsim aici modul în care lumea greacă veche concepea timpul: „ciclic şi circular, reîntorcându-se etern la el însuşi, închis în el însuşi, sub influenţa mişcărilor astronomice care îi comandă şi programează cursul cu necesitate[180]. De aici şi în romanul bizantin de sursă grecească, circularitea şi atemporalitatea, aventurile şi evenimentele care au loc în afara unui timp concret. Pentru ca lumea să fie considerată o degradare de la idealul transcendent şi etern.

Romanul erotic bizantin duce mult mai departe estetismul romanului elenistic, estetism accentuat de încă o realitate: *scrierea acestui roman în versur*i. O a doua observaţie ar fi că, deşi romancierii bizantini, rupţi prin timp şi creştinism de predecesorii lor din elenism, au adoptat discursul romanului vechi *pagân*, pînă la a prelua pur şi simplu pasaje întregi din romanul antic, copiind descrieri într-o formă de plagiarism *sui generis*, ei au afirma*t* şi caracteristici proprii civilizaţiei lor culturale. În pofida asemănărilor puternice dintre romanul vechi şi cel scris în Bizanţ, ultimul reflecta uneori mai degrabă atitudini "contemporane" decât antice[181].

Exegeţii moderni s-au aplecat cu precădere asupra mecanismelor literare, a literarităţii şi artei expresive a acestor autori[182]. Se ştie că sofiştii înlesniseră pătrunderea artificiului stilistic în proză şi încurajaseră elementele ritmice, limbajul poetic, proza cadenţată existente de altfel în textele creştine ale lui Grigore din Nazianz, Vasile cel Mare, Iulian Apostatul. Ba chiar şi imitaţia, câtă vreme teoria clasică a imitaţiei se reducea la sofişti la imitarea de autori şi modele preferate. Totuşi, proza se eliberase de mult de vers. Cum poate fi explicată, deci, această reintrare în scenă a prozei versificate? O cauză a fost audienţa imensă a poeziei de dragoste în lumea bizantină. O alta ar fi influenţa prozei rimate şi ritmate arabe, ca şi a romanului de dragoste arab şi cavaleresc occidental.

Romanul arab, doldora de poemele poeţilor celebri în rol de personaje principale, a constituit o prestigioasă realitate în schimburile culturale dintre cele două supercivilizaţii între secolele al VI-lea şi al XII-lea. Romanul erotic în versuri îşi face apariţia în Bizanţ când cultul cavalerismului din cultura occidentală îl transformă pe îndrăgostitul debusolat într-un viteaz. Datorită influenţei modelelor arabe, romanul cavaleresc al Evului Mediu european, hrănit şi de influenţele poeziei provensale, ce preluase direct din lirica arabă modelele liricii erotice, a fost la rându-i scris în versuri.

---

[179] Bruno Lavagnini, *Studi sul romanzo greco*, Firenze, 1950.

[180] Henri-Charles Puech, „Gnosis and Time". În *Bollingen Series XXX. Papers from the Eranos Yearbooks*, vol. 3, 1957, pp. 38-40.

[181] Suzanne MacAlister, *Ancient and Contemporary in Byzantine Novels.* În The Search for the Ancient Novel, *op.cit*. pp. 308-319.

[182] Alexander Kazhdan în *A History of Byzantine Literature (650-850)* (Institute for Byzantine Research, Attena, 1999) se centrează pe analiza originalităţii scriitorilor bizantini. Autorul îşi propune să "pună în valoare literatura bizantină nu in comparaţie cu standardele literaturii antice, ci cu propriile ei norme literare."

Antichitatea, arta clasică, alexandrină sunt prezente în textul şi contextul acestui roman prin fragmente de romane pur şi simplu înglobate şi intensa aluzie culturală. *Ekhprasis* şi *ethopoeia* (studiul retoric care va da naştere monologului dramatic) ca şi *prolepsis* (flashbacks) sunt la ele acasă. Cititorul este un avizat, un cunoscător al culturii antice şi de aceea el poate să guste aceste manevre post-moderniste avant la lettre. Discutînd acest aspect, Suzanne MacAlister[183] îl disocia de mimetism, demonstrând că romancierii bizantini, alienaţi prin timp şi creştinism de romanul elenistic ca şi de elenism, au adoptat "discursul romanului vechi păgân prin care şi-au exprimat propriile lor opinii".

Folosind conceptul de "vorbire străină" împrumutat de la Bakhtin[184], autoarea considera că folosirea discursului păgân într-o lume creştină a fost o formă de disidenţă, de polemică cu o contemporaneitate dogmatică ortodoxă care condamna drept eretică filosofia greacă şi cultura ei în general. Sexualitatea şi erotismul erau şi ele eretice, de aceea romanul erotic bizantin le circumscrie visului. Discursul "păgân" sofisticat, "vorbirea străină" împrumutată au fost forme de apărare de acuzaţia de erezie. Să ne reamintim că Eustratius din Niceea, una din marile personalităţi bizantine implicate în exegeza textelor arisototelice, a fost condamnat drept eretic pe motivul că în scrierile lui "Christ gândea în maniera lui Aristotel". Scriitorii care au reînviat romanul elenistic în Bizanţ se exersau într-o arie primejdioasă câtă vreme lumea romanului vechi (elenistic) aducea cu ea păgânismul, care trebuia respins şi negat, ca şi temele sexualităţii, tot atâtea ameninţări la adresa valorilor şi idealurilor creştine.

În romanele scrise în Bizanţ mitul erotic convieţuieşte cu mitul eroic. Eroul există în „serviciul dragostei" **— *erotoduleia* —** şi pentru iniţierea erotică **— *erotopaideumenos*.** „Natura bizantină" se revarsă într-o policromie ameţitoare, amestec de lux şi splendoare decorativă Sentimentul culorii dezvoltă pitorescul. Emoţia dramatică se exprimă prin compoziţii subtile unde tronează armonia culorilor. Scriind despre epopeea ***Dighenis Akrita**s* (redactată prin secolul al X-lea, după Henri Grégoire[185] sau secolul al XII-lea, după alţi exegeţi, considerată a avea mai multe în comun cu *la chanson de geste* decît cu romanele bizantine), Charles Diehl s-a ocupat de modul în care obiectele neînsufleţite au fost asociate emoţiilor personajelor şi de registrele pe care alegoriile artei alexandrine s-au actualizat în estetica narativă bizantină. Natura estetizată e parte a stării psihologice, ca în acest episod unde Dighenis călătoreşte împreună cu iubita lui, Irini Ligheri:

„Ducându-ne deci într-o livadă minunată, am ridicat cortul şi patul. În jurul cortului am semănat tot felul de plante presărând astfel pământul cu flori strălucitoare. Spectacolul ce se oferea vederii era încântător: boschete stufoase, arbori mulţi ale căror ramuri îşi împleteau frunzişul; parfumul fructelor rivaliza cu cel al florilor, viţa se încolăcea în jurul arborilor, trestiile se ridicau la o mare înălţime. Pământul era smălţat cu flori încântătoare: narcise creşteau alături de violete şi trandafiri. O undă proaspătă izvora din mijlocul livezii şi brăzda acest

[183] *ibid*.
[184] M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination.* Austin, Texas, 1981, 276-277.

[185] Henri Grégoire, *Autour de l'Épopée byzantine*, London, 1975.

loc în toate sensurile. Lângă izvor erau rezervoare adânci cu apă în care se oglindeau florile şi arborii. Pădurea era cotropită de păsăret, ca păunii domesticiți, papagali şi lebede: papagalii trăiau agățați de rămuriş, iar lebedele pe apă. Păunii îşi făceau penele roată printre flori, cu care se întreceau în strălucire (...) briza dulce aducea mirosul de mosc, ambră, aloe, camfor".

Autorul eludează temporalitatea propriei sale geneze imagistice paradisiace, grăbit să înfățişeze frumosul suprasaturat, ca unul izvorât din plăsmuirea sa nostalgică, şi nu de succesiunea naturală a devenirii. Aceasta este o formă de-a ieşi din real, pe care o consider de altfel o prețioasă zestre a Asiei. În *Dighenis Akritas* se povesteşte despre luptele dintre cavalerii bizantini şi bandele de sarazini care tulburau liniştea imperiului. Mai este apoi vorba despre răpiri, lupte dintre cavaleri, reuniri fericite, care mie personal îmi amintesc prin modelul intrigii mai mult de romanul arab decît cel cavaleresc occidental.

Romanul grec ca şi cel erotico-eroic bizantin au ca pattern comun tema iubirii unui cuplu obligat să facă față unor aventuri şi încercări, pentru ca în final totul să aibă o rezolvare fericită. Romanul bizantin, care se adresează însă unui public creştin, infuzează în acest pattern un suflu religios creştin, singurul care oferea omului acelor secole identitate socială şi o formă de siguranță în fața evenimentelor ce i se păreau de neînțeles.

Teodor Prodromos (contemporan cu Chrétien de Troyes, geniul romanului curtenesc occidental) a trăit în secolul al XII-lea sub Alexis şi Ioan Comneanul. Preot, filosof, medic şi poet, şi-a scris romanul *Rodante şi Dosicle* după moda vremii, în iambi. Sub influența fenicianului Heliodor, care trăise cu o mie de ani în urmă, dar al cărui prestigiu, ca şi al celorlalți romancieri din secolele I-III era copleşitor, Prodromos îşi plasează intriga într-un trecut elenistic, unde personajele îşi exercită conştiincios o partitură aventuroasă familiară, deşi în subtext se resimt şi ecourile romanelor arabe despre *Antar şi Abla* sau *Madjun şi Laila*.

Iubirea pătimaşă îl determină pe Dosicle să o fure pe Rodante (urmînd modelul arab şi nu cel elenistic), deoarece părinții lor sunt potrivnici căsătoriei. Cuplul ajunge în insula Rodos, dar Gobryas îi transformă în sclavi. În sclavie, ei se împrietenesc cu tânărul Cratandru, din Cipru. Într-o luptă, persanul Bryaxas îl înfânge pe puternicul Gobryas. Cei trei sunt iarăşi luați ca sclavi. Rodante e vândută, dar corabia ei naufragiază şi ajunge la Cipru ca sclavă în casa părinților lui Cratandru. Rodante îi mărturiseşte surorii acestuia, Myrill, unde îi este fratele. Craton pleacă şi-i răscumpără pe cei doi prieteni de la Bryaxas. Cuplul se reface în Cipru, dar Myrill, geloasă, o otrăveşte pe Rodante, care va fi însă salvată de Dosicle. În final, Lysippe şi Straton, părinții celor doi îndrăgostiți, îşi regăsesc copiii în Cipru, cu ajutorul oracolului din Delfi, şi consimt ca ei să se unească. În romanul citit în versiunea lui François Godard de Beauchamps (Paris, 1797), autorul se arată atent față de rafinamentul reluării temei, executarea ei cu virtuozitate, eleganță şi invenții formale. Retorica antică îl subjugă pe scriitor. Inhibat, el pare a avea în minte permanent ideea că originalitatea sa, sau a culturii sale, nu va putea nicicând să întreacă desăvârşirea antică.

Bizantinism înseamnă la acest nivel rafinament excesiv, stilism, podoabă, strălucire lingvistică, prețiozitate, estetism, aşa cum prin Procopius din Cesarea bizantinism romanesc înseamnă, după cum vom vedea, disidență, pamflet, caricatură, grotesc, punerea romanului în slujba afirmării unui dezacord politic.

Romanele secoului al doisprezecelea sunt, fără îndoială, lucrări de un rafinement remarcabil. Retorica şi artificiul verbal sau vizual devin centrale. Salvarea personajului, care trece prin vitregiile destinului, are şi un caracter creştin, în acord cu religia imperiului. Ce aduce nou romanul scris în timpul Comneenilor? Poate că aerul ambiguu al unui gen deopotrivă religios si erotic, uşor şi serios, cu un înalt interes pentru psihologia individuală. Tehnicile narative, cum ar fi juxtapunerea ekphrasis-ului cu diegesis şi dialogul, dau ficțiunii o mare putere expresivă[186].

Callimah şi Chrysorhoe ar aparține după unele supoziții lui Andronic Comnenul, nepot şi frate de regină (fratele tatălui său este împăratul Mihai al VIII-lea). Dacă ne luăm după epigrama lui Manuel Philes, atunci autorul ar fi vărul lui Andronic II Paleologul, el însuşi chemîndu-se Andronic Paleologul. Scris în versuri probabil între 1280-1340, a fost de la bun început romanul unui erudit din înalta societate. Estetismul romanului erotic fantasticizează complet aventura situând-o într-o geografie fabuloasă.

De data aceasta un rege barbar nu se poate decide căruia dintre cei trei fii ai săi să-şi lase moştenire împărăția. El îşi îndeamnă băieții să plece în lume pentru a se desăvârşi în fapte vitejeşti, conform celui mai pur ideal cavaleresc pe care îl vom reîntâlni în romanul Evului Mediu occidental. Însoțiți de armate, arme, bani, prinții o pornesc şi, după un drum lung, ajung înaintea unui munte înfricoşător. Cel mai mic, Callimah, îi îndeamnă pe frații săi să-şi încerce puterile. Ajunşi pe creasta muntelui, cei trei frați descoperă o câmpie având în mijloc palatul mirific al dragonului antropofag. Ecourile literaturii arabe de călătorie precum şi ale ciclului breton îşi fac simțită prezența. Palatul dragonului, descris printr-un adevărat ***ekphrasis*** sau ***ekphraseis*****,** mai aminteşte prin fast de bogăția de pietre şi metale prețioase a Orientului şi, mai exact de fastul din palatul lui Ravana, căruia Rama vrea să i-o smulgă pe Sita:

„Meterezele erau înalte, fațada toată din aur. Puritatea aerului şi strălucirea frumuseții întreceau razele soarelui. Crenelurile de pe metereze erau un amestec de aur, pietre prețioase şi perle. Acesta era farmecul palatului. Porțile, de dimensiuni enorme, uimitoare, dădeau impresia spaimei şi frumuseții deopotrivă; ele erau din aur, perle, pietre de mare preț, bogate, frumoase şi magnifice, dispuse după un model anume sugerând o broderie, cu o armonie savantă şi căutată. Înaintea porților închise se ridicau monştri vii, enormi, înspăimântători, supranaturali, păzitori totdeauna treji ai palatului, teribilii dragoni, portarii feroce în stare să-l facă pe oricine să moară de spaimă la simpla lor vedere.

La vederea strălucirii castelului şi a acoperişurilor sale cei trei frați au fost cuprinşi de mirare şi emoție. Ei contemplau aurul sclipitor, pietrele şi perlele, şi toate celelalte frumuseți ale palatului, dar zidurile erau înalte, inaccesibile. Nu se zărea nici om, nici animal, nici pasăre, nici măcar o vrabie, locul era sălbatic. Ei mergeau căutând intrarea în palat, căci turnurile erau înalte şi zidurile atingeau cerul”[187].

---

[186] "New Departures in the Twelfth Century". În *After Antiquity. Greek Language, Myth, and Metaphor*. Cornell University Press, 2002.

[187] *Callimaque et Chrysorhoe*, Paris, 1956. Texte Établi et traduit par M. Picard. (traducerea noastră în română)

Callimah vrea să pătrundă cu orice preţ în palat. Pentru a reuşi, fratele cel mare îi oferă inelul fermecat, după care pleacă împreună cu fratele mijlociu spunând că „a angaja o luptă inutilă împotriva unui monstru este contrar regulamentului războiului şi înţelepciunii, în general" Callimah reuşeşte să pătrundă în castel. Grădina paradisiacă în care se rătăceşte nu mai este o descriere convenţională, ca la Achille Tatius, ci o convocare a tuturor rafinamentelor de civilizaţie de la curţile imperiale bizantine. Piscina palatului este înconjurată de o vegetaţie exotică şi pare o seră construită cu un rafinament excepţional. Un arbore din aur cu pietre preţioase în chip de fructe aminteşte de descrierile din *1001 nopţi* dar şi de estetismele curţii imperiale japoneze, ce par a fi reînviate de fabuloasele apartamente imperiale din Constantinopole, a căror descriere, făcută de Diehl, ne lasă şi azi cu răsuflarea tăiată. Personajul de roman admiră peste tot mâna, arta, meşteşugul artiştilor şi se lansează în interpretarea obiectelor artistice (ceea ce nu-i interesează deloc pe Lancelot, Yvain sau Perceval). Prilej pentru narator de a ieşi în relief prin exacerbarea propriei plăceri estetice:

„Porţile băii formau o grandioasă şi excepţională imagine. Ele erau din arbore uscat de India şi Arabia şi încrustate cu mosc (...) Poarta interioară a băii avea ataşată o altă uşă asortată cu baia. Ea era din flori de crin şi trandafiri. Ochiul n-ar fi putut epuiza arta extraordinară a aceluia ce o făcuse. Dar de ce să înmulţesc cuvintele pentru a o descrie în amănunţime? Într-un cuvânt, dacă aş fi văzut eu acea baie, m-aş fi pomenit fără simţiri, i-aş fi respirat graţia! La fel i s-a întâmplat şi lui Callimah, intrigat de această frumuseţe şi pustietate..."

Naratorul îl dublează pe erou. El descrie cu voluptate lemnul de aloe de India, arzând în cămin, masa, patul ornate cu rubine dintr-una din camerele palatului. Callimah personajul de roman este emoţionat nu de straneitatea situaţiei narate, ci, paradoxal, de arta contemplată. *El acţionează şi simte ca o fiinţă estetică, ca un erou al frumosului*, pentru că puterea lui e de a nu sucomba în mijlocul frumuseţii ce îi provoacă emoţii de neîndurat.

Personajul contemplă splendorile palatului fiind eliberat de acţiunea pură, în sine, a eroului aventuros. El este un *erou al contemplaţiei estetice,* copleşit de bogăţie şi arta tulburătoare prin perfecţiune şi exotism a palatului pustiu. Îmbătat de frumos, eroul flanează fermecat prin sălile somptuoase, delectându-se cu perfecţiunea vaselor din rubin, ametist şi hiacint. El ajunge, în fine, în camera dragonului — *drahontos* — animal bizar, de influenţă extrem-orientală, la rândul lui un iubitor de excepţie al frumosului, o vieţuitoare prin excelenţă estetică. Ideea ar fi că frumosul, încărcat de perfecţiune estetică şi bogăţie, înainte de a se releva oamenilor, se află în posesia unor fiinţe supranaturale. În acest pasaj subzistă o interesantă concepţie despre frumos, ca emanaţie a supranaturalului şi la care omul are acces prin iniţiere, prin luptă eroică, situaţie întâlnită şi în *Ramayana*, în tulburătoarea contemplaţie şi apoi cucerire de către Rama a splendorilor estetice aflate în posesia rivalului său, Ravana.

Eroismul aşadar, ca dimensiune a estetismului,- o dimensiune estetică a fiinţei umane — dar şi *estetismul ca dimensiune eroică* nu puteau fi formulate decât de civilizaţii pentru care estetismul era un mod de existenţă. Ceea ce este propriu şi civilizaţiilor chineză, arabă sau japoneză unde, în final, adevăratul erou al romanului este acela care poate îndura frumuseţea absolută a naturii şi artei.

Palatul, grădina, interioarele în care se plimbă Callimah sunt împodobite

cu un gust desăvârşit. Splendoarea obiectelor estetice se revarsă şi asupra naturii. Vom regăsi această ambianţă în Insula Fermecată din *Amadis de Gaula*, roman scris în secolul al XIV-lea şi în romanul pastoral *Diana* de Montemayor tot din secolul al XIV-lea. Plafonul dormitorului în care doarme dragonul este un cer pe care a fost pictat nici mai mult nici mai puţin decât mersul aştrilor. Scenele mitologice ni-l dezvăluie pe dragon ca reprezentant al credinţelor păgâne, deci al unui păgânism unde erosul născoceşte forme de voluptate deloc respinse de mentalitatea naratorului revendicat unui spaţiu creştin ce enunţă motive picturale regăsite în Renaşterea italiană:

„Pe plafonul de aur al acestei camere era pictat Cronos cu părul alb, aşezat pe un tron înalt, având cerul în mâinile sale". Şi de mijlocul acestui „cer" o fată atârna spânzurată de pletele sale. Este Chrysorhoe. Callimah o crede iniţial o pictură care face parte din imaginile pictate ale acestui cer-plafon. După dialogul dintre cei doi, la un oarecare timp dragonul va fi ucis de Callimah.

Callimah şi Chrysorhoe trăiesc în palatul magnific împlinirea marelui lor amor. Dar un rege rival o vede pe frumoasa Chrysorhoe plimbându-se pe pajiştea de lângă castel şi apelează la o vrăjitoare pentru a o dobândi. Callimah se bate cu dragonul, ca în orice poveste cu balauri şi Feţi-Frumoşi, dar moare. Chrysorhoe e răpită. Cei doi fraţi, Nicocles şi Xantippa îl învie pe viteazul mort. Callimah pleacă în căutarea iubitei, ajunge la curtea regelui rival şi aici, sub înfăţişarea unui grădinar reîncepe amorul cu propria lui soţie într-un decor de un estetism desăvârşit. Chrysorhoe stă într-un pavilion de aur aflat în mijlocul unei grădini a cărei splendoare nu o face decît să devină un miraculos lăcaş al dragostei perfecte. Excesele oratorice ale personajelor subminează acţiunea epică, lucru comun în romanul erotic şi de aventuri bizantin. Motivul rozei ca şi al cavalerului servindu-şi doamna după regulile corteziei îşi fac simţite ecourile. În final, umanismul creştin dezleagă lucrurile. Codul cavaleresc al onoarei îl obligă pe regele hoţ să restituie ceea ce furase prin vicleşug.

Locul, ocupat de la romanul medieval încolo de dezbaterea interioară, de devenirea psihologică a personajului şi de dialogul cu eul, este dublat în romanul cavaleresc şi de dragoste bizantin de un alt tip de prospectare psihologică: dialogul eroului cu opera de artă şi confruntarea, prin artă, cu el însuşi şi cu ceilalţi. Visele eroului, apariţiile supranaturale ce se intersectează cu el nu mai sunt învestite cu atuurile premonitoare din romanul antic. După o obeservaţie a lui Suzanne MacAllister, chiar dacă romancierii bizantini au adoptat convenţiile romanului antic în legătură cu intervenţia forţelor neumane în vieţile oamenilor, elementele umane sunt mult mai importante decît acestea. Cititorul creştin nu putea să accepte ca forţele pagâne, necurate să ofere eroului ajutor. O altă cauză a constituit-o climatul ştiinţific tot mai influent odată cu secolul al unsprezecelea. Comentariile pe marginea lui Aristotel, studiile dedicate moştenirii filosofice antice, criticismul au mers atît de departe încât personalităţi proeminete ale exegezei aristoteliciene au fost condamnate pentru erezie (vezi Eustratius din Niceea) .

Romanul erotic şi de aventuri bizantin este o arhitectură romanescă de sinteză a unor arhitecturi epice întâlnite în spaţiile culturale elenistice şi arabe. Suprema lui preţiozitate îl circumscrie poveştii rupte de timp şi geografie, prototip funcţionând în secolul al XII-lea şi în romanele lui Chrétien de Troyes. Stilismul arab al *maqamei*, policromia stilului şcolii asiatice, virtuozitatea formală a

sofiştilor, apoi un anume specific al sufletului bizantin privind spre transcedență şi de aceea interesat să perfecționeze comunicarea cu perfecțiunea, determină realitatea unui travaliu auctorial ce mi se pare cea mai interesantă şi splendidă aventură. Aventura eroului din romanul erotic bizantin este în cele din urmă mai puțin importantă decât aventura scrisului.

Romanul erotic şi de aventuri bizantin sfârşeşte într-o voluptate formală, narcisiacă. Erotismul romanului grec, trecut în romanul bizantin, îşi va urma destinul mai departe. În reperele creştinismului, aventura erotică de tip grec dă naştere şi romanului hagiografic, al descoperirii iubirii față de Dumnezeu, roman despre care voi vorbi imediat. În reperele curteniei şi cavalerismului occidental, erosul devine o adevărată obsesie filosofică şi romanescă. Prin copleşitoarea influență a neoplatonismului, erosul va fi una din temele centrale ale romanului scris în Renaştere. Într-o altă lume, cea occidentală, estetismul romanului erotic bizantin, atât de fascinat de cultură, vechile modele, stilism, va fi înlocuit de tezismul simbolic şi filosofic propriu sufletului occidental, mai independent față de modele, mult mai preocupat de latura inovativă, psihologică şi conştiința personajelor.

Romanul hagiografic

Cu o circulație enormă în toate regiunile imperiului, romanul hagiografic din Imperiul de Apus a apărut ca un reflex al acelei arhitecturi epice formulate în provinciile orientale ale Imperiului Roman de Răsărit şi grefate pe ortodoxie. Această arhitectură epică va infuența profund romanul medieval occidental.

Romanul antic începuse să devină creştin în primele secole ale erei noastre. Întrebarea care s-a pus a fost dacă acest roman mai putea fi încadrat în definiția lui Holzberg conform căreia romanul antic era "o relatare fictivă în proză bazată în întregime pe motive erotice şi o serie de aventuri care în general au loc într-o călătorie (....) într-o lume descrisă realist care, chiar dacă este situată de autor în trecut, reflectă în mod esențial viața de zi cu zi (în lumea greco-romană n.n.)[188]. Holzberg apoi exclude romanul creştin timpuriu din roman din cauza ideologiei salvării care înlocuieşte regăsirea fericită din romanul elenistic.

Sub formula "romanului creştin" exegeza a vizat romane purtătoare ale unui mesaj creştin, sau romane scrise pentru a întări credința creştină ori pentru a

[188] Niklas Holzberg. *The Ancient Novel: An Introduction*. London, 1995, pp.26-27. „...by 'ancient novel' we mean an entirely fictitious story narrated in prose and rules in its course by erotic motifs and a series of adventures which mostly take place during a journey and which can be differentiated into a number of specific, fixed patterns. The protagonists or protagonist live(s) in a realistically portrayed world which, even when set by the author in an age long since past, essentially reflects everyday life around the Mediterranean in late Hellenistic and Imperial societies; the actual characters, however, are given idealistic or comic-realistic features." Holzberg vede romanul ca un produs al unei dezvoltări politice, sociale, culturale. El respinge teoria evoluționstă a romanului derivat din alte genuri şi în special a tranziției graduale dinspre istoriografie spre roman. „*The first Greek novel must instead have been the creation moulded with full intent by an (as yet unknown) author who responded to the political, social and cultural upheavals of the Hellenistic age by providing an alternative world in the form of romantic fiction*." (pp. 35-41).

converti la creştinism[189].

Sursele romanului hagiografic scris în Imperiul de Răsărit au fost romanul elenistic (greco-latin), istoriile fictive şi biografiile romanţate (vezi *Cyropaedia* sau *Educaţia lui Cyrus* de Xenophon din Atena, *Viaţa lui Appolonius* de Philostratus, *Romanul lui Alexandru*) ca şi proza evreiască de ficţiune scrisă în perioada elenistică. Aceasta din urmă era constitutită din romane populare construite în jurul unor eroi naţionali ca Moise şi Iosif. *Iosif şi Aseneth,* roman scris probabil în primul secol, descria viaţa biblicului Iosif.

Versiunea transmisă a venit prin filieră creştină şi neoplatonică. Tema centrală a castităţii din acest roman a fost pusă în legătură cu *Efesiacele* iar Iosif comparat cu Habrocomes. Aseneth este o fecioară care urăşte bărbaţii, de aceea Iosif, sătul de femeile care îl curtează la curtea faraonului, acceptă să se căsătorească cu ea. Văzîndu-l pe Iosif, Aseneth se îndrăgosteşte de el şi acceptă să se convertească după ce este vizitată de un înger. Viaţa noilor căsătoriţi este tulburată de invidia fiului faraonului ca şi a lui Leah care o vor pe Aseneth pentru ei.

În ciuda aventurilor dramatice prin care sunt forţaţi să treacă, cei doi îşi păstrează castitatea. "Puterea castităţii" va fi un motiv extrem de răspîndit în romanul hagiografic.

O a doua categorie a prozei de ficţiune evreieşti ce a influenţat romanul hagiografic[190], a avut în centrul ei figuri istorice ale tradiţiei israelite cum ar fi Daniel şi Esther. În jurul lui 200 î.e.n. Artapanus a scris, nu întâmplător în Egipt, romane biografice despre Abraham, Moise şi Iosif. Alte istorii s-au ocupat de patriarhii faimoşi şi ele au fost reunite în cartea *Testamentele celor doisprezece patriarhi* unde abunda viziunile din Vechiul Testament dar şi influenţa narativă a romanului grec. Aceste romane au dezvoltat tema erotică, intriga stufoasă, călătoria în ţinuturi exotice, şi au stabilit totodată patternul celui ce suferă dar va fi mîntuit în maniera patimilor din Evanghelii.

Evangheliile lui Matei, Marcu, Luca şi Ioan (percepute ca biografii ficţionale de tipul *Viaţa lui Apollonius din Tyana*), apoi *Faptele apocrife ale apostolilor (*Andrei, Ioan, Paul, Petru, Toma scrise între 150-250 şi adunate laolaltă de manicheeni în secolul al patrulea), scrierile atribuite sfîntului Clement (*Homilii* şi *Recunoaşteri* scrise în jurul lui 250 en.), romanul popular *Varlaam şi Ioasaf* au lărgit graniţele romanului antic şi i-au dat, prin logica dublă a tropului retoric ***syllepsis*** o enormă circulaţie în diferite culturi şi logici culturale. Avîndu-le la bază ca sursă esenţială, hagiografiile vor deveni genul predilect pentru multe secole, încurajînd totodată conservarea şi circulaţia textelor care le-au premers. Romanul creştin capătă de la început o notă populară. El foloseşte intriga şi mijloacele romanului greco-latin, dar lărgeşte considerabil graniţele acestui roman atît sub raport estetic şi ideatic cît şi sub raportul circulaţiei.

În general sâmburele romanului hagiografic a fost salvarea unui suflet prin experienţa suferinţei şi morţii şi renaşterea la o nouă viaţă prin găsirea dragostei faţă de Dumnezeu. Fiecare *vita* are trei părţi distincte formînd o triadă dialectică:

[189] Richard Pervo. *The Ancient Novel Becomes Christian*. În *The Novel in The Ancient World*, ed.cit.
[190] Amplu discutată ca şi prima de Lawrence M. Wills în *The Jewish Novel in the Ancient World*. Ithaca, 1995.

teza, antiteza şi sinteza[191]. Martiriul a fost echivalat sfîrşitului fericit din romanul elenistic. Schimbarea ideologică sau religioasă a jucat rolul central în configuraţia personajelor. Această schimbare sau nevoie de schimbare a fost de fapt ecoul marilor schimbări produse în trecerea de la lumea păgînă la creştinism, de la forme de viaţă antice la altele diferite -- o tranziţie subtilă de mai multe secole spre lumea Evului Mediu.

Faptele Apocrife ale Apostolilor au o linie conflictuală comună, descriind aventurile, misionarismul şi moartea unui apostol. Conţinutul lor reflectă folclorul creştin al acelei perioade, printr-o imensă masă de povestiri populare convocate. Construcţia epică se conformează în mare modelului romanului elenistic. *Faptele Apocrife* sunt un exemplu în istoria romanului a prezenţei unei "voci narative populare", a romanului scris nu doar pentru un public sofisticat. Plecînd de la *Faptele...*, Averil Cameron a demonstrat că istoriile selectate de oameni pentru a relata despre ei înşişi construiesc şi definesc existenţa acestora şi existenţa lor în lume[192].

Hagiografia este o mărturie despre un sfânt, despre un om care a intrat în suprema graţie a lui Dumnezeu, îndumnezeindu-se prin iubirea faţă de Dumnezeu. Hagiografia a urmat în mare modelul *Evangheliilor*, mărturii despre existenţa lui Iisus, fiul lui Dumnezeu trimis printre noi să ne mîntuiască de păcate şi să ne arate calea salvării şi îndumnezeirii. Evangheliile, la rîndul lor, şi-au tras esenţa estetică din aşa numitele de Reinhold Merkelbach *aretologii* -- mărturii despre existenţa unui zeu -- de care abunda lumea elenistică.

Aretologia era privită drept "o dovadă că un zeu -- putînd fi Asclepios, Serapis, or un zeu al unei cetăţi — era activ pe pămînt, şi în mod frecvent persoane care erau martore ale faptelor lui remarcabile erau menţionate după nume"[193]. *Aretologiile* erau depuse în temple, erau citite în timpul slujbelor, şi au trecut cu timpul în romanul grec ilustrînd miracolele săvîrşite de zei (vindecări sau mărturisiri ale personajelor care slăveau public un zeu pentru ajutorul dat în găsirea drumului cel drept).

Creştinii au preluat aretologia şi au integrat-o în vieţile sfinţilor, cei ce făptuiesc miracolele vindecării sau convertirii religioase. Un exemplu de roman care a folosit *aretologia* este *Confessiones* de Aurelius Augustinus care îşi povesteşte viaţa schimbată în mod miraculos de voinţa lui Dumnezeu. Mai devreme sau mai tîrziu, Xenofon, Petronius, Achille Tatius, Apuleius, Longos, Heliodor sau Sfântul Clement în *Recunoaşteri* au folosit *aretologia* din plin. *Aretologia* religioasă a jucat un rol important în dezvoltarea unei noi arhitecturi epice, şi aceasta în mod special atunci cînd a fost vorba de enumerarea faptelor trecute şi erorilor timpurii ale unei vieţi înregimentate în diferite credinţe.

Recunoaşterile este povestea unei familii păgîne creştinate şi aparţine sfîrşitului secolului al doilea sau începutului celui de al treilea. Naraţiunea la persoana întîia se revendică drept a cuiva care se numeşte Clemens şi care a avut access la multe secrete deoarece a stat în preajma apostolului Petru şi a ucenicilor

[191] Vezi capitolele dedicate vieţilor sfinţilor din Alexander Kazhadan, *A history of byzantine literature* (650-850), *op. cit.*
[192] Judit Perkins. *The Social World of the Acts of Peter*. În *The Search for the Ancient Novel*, op.cit. p.296.
[193] Reinhold Merkelbach. *Novel and Aretology* ibid. p. 283.

lui. Mesajul este că cei ce cred în Dumnezeu, trebuie să-l iubească mai mult decît familia din care se trag, lucru de altfel enunțat de Iisus în *Evanghelia lui Matei.* Structura din *Apollonius din Tyr* se regăseşte în configurația aventurii. Diferența este că aici este vorba de o convertire religioasă. Un alt roman este cel al lui *Paul şi Tecla* care face parte din *Faptele lui Paul*, şi care a fost prezentat drept fapt adevărat şi nu ficțiune.

Stereotipurile romantice din aceste romane, dar mai ales din *Faptele Apostolilor* (cum ar fi templele ruinate, apariția demonilor, căsătorii distruse, minuni, abandonarea societății pentru slujirea idealului creştin, o anumită fantezie populară bogată în superstiții, actele de credință aflate în atenția naratorului, abstinența sexuală, martirajul)[194] vor fi prezente de la bun început în romanul hagiografic scris în Imperiul Roman de Răsărit. Este interesant de notat ca marele cărturar bizantin Photius care a trăit în secolul al IX-lea a fost singura punte dintre romanul antic grec şi cel bizantin. Despre Photius s-a spus că a fost unicul autor care a citit şi comentat atît romanul antic grec cît şi *Faptele Apocrife ale Apostolilor* pe care le-a simțit apropiate de structurile narative antice. De aceea comentariile lui critice ce însoțesc fiecare text al *Bibliotecii* sunt de o mare importanță teoretică.

Analizate mai mult sub latura religioasă, retorică sau istorică, romanele hagiografice au fost mai puțin discutate dintr-o perspectivă estetică. În plus, ele nu au fost comentate individual, ci prin similaritățile care desenau genul proxim. O cauză a fost puternica încărcătură de idei religioase ca şi aspectul hibrid de proză cultă „trivializată" de copişti, rezumatori, compilatori şi devenită cu secolele un obiect al adorației creştine.

Romanul hagiografic, scris de personalități religioase proeminente, este una din cheile prețioase ale înțelegerii romanului medieval occidental (***Confessiones*** de Aurelius Augustinus, punctul de geneză al romanului medieval, a fost scris sub influența romanului creştin, fiind o hagiografie la persoana întîia), ca şi ale aceluia scris în epocile moderne în culturile naționale ale Europei Răsăritene, de la Dimitrie Cantemir, Dostoievski, Tolstoi, Merejkovsky, Mihail Sadoveanu, Vasile Voiculescu, Gala Galaction, Ivo Andric, la Kazantzakis, Iordan Radicikov, Paul Goma şi alții.

Datorită unor elemente religioase considerate esențiale pentru exprimarea idealului estetic şi religios ale aceluia ce scria acest roman, cât şi datorită prezenței unor elemente formale necesare pentru stabilirea punții de legătură dintre autor şi cititor, romanul nu a fost văzut acolo unde exista într-o, e adevărat, destul de ciudată înfățişare: aceea de roman ideologic, de roman cu teză sau cu tendință (aspect interesant reformulat peste secole de romanul cavaleresc occidental).

Paradoxul — pentru că nimic nu e mai viu decât paradoxul de aici înainte — a mai vrut ca acest roman să fie de un puternic realism. Dar el abandonează formele narative de cuprindere a pitorescului, pentru a-şi concentra efectele în psihologie; convertirea manipulează logica dublă sau ***syllepsis***; renunță la

[194] Pentru o analiză mai amplă a temei vezi scrierile lui Richard Pervo: *The Ancient Novel Becomes Christian.* În *The Novel in the Ancient World* ed. cit.; *The Testament of Joseph and Greek Romance.* În *Studies on the Testament of Joseph,* Missoula, Montana, 1975; *Profit with Delight: The Literary Genre of the Acts of the Apostles*, Philadelphia, 1987.

ekphrasis pentru a se dedica revelării conştiinţei; foloseşte ***aretologia*****;** vădeşte un gust înalt pentru abstract; crede în transcendenţa artei şi se eliberează de regulile consacrate de idealizare ale naturii umane pentru a propune altele.

Constituit pe temeiul îndumnezeirii făpturii umane, romanul hagiografic a fost romanul metafizic şi totodată „realist" al civilizaţiei bizantine sub latura sa psihologică şi socială. Scris de autori poligloţi (alături de limba maternă care putea fi araba, aramaica, copta, ei cunoşteau limba imperiului care era greaca), cu un orizont cultural remarcabil, romanul hagiografic s-a născut în cetăţile asiatice ale Imperiului de Răsărit, în fostele centre ale culturii elenistice, o dată cu secolul al IV-lea, şi s-a scris la început direct în siriacă, arabă şi coptă. Atanasie din Alexandria, Ioan din Efes, Sofronie din Ierusalim, Grigorie de Nyssa, Chiril Scythopolis, Vasile din Seleucia, Ioan Damaschinul sunt doar câteva nume celebre dintre multe altele.

Varlaam şi Ioasaf atribuit celebrului antiiconoclast Ioan Damaschinul din decolul al VIII-lea (considerat azi de exegeţi drept un text manichean din Asia centrală, transformat în haine persane şi islamice, creştinat în Georgia şi apoi tradus în greceşte, pentru a cunoaşte o faimă extraordinară în secolul al XI-lea în Bizanţ) a fost numit de S. Impellizzeri „o mărturie preţioasă a marii capacităţi de sinteză şi a sincretismului elementelor celor mai contrastante pe care lumea bizantină a reuşit să le unească şi care este moştenirea elenismului".

În fapt, Egiptul copt a inaugurat în literatura creştină o nouă tradiţie, deoarece prima hagiografie s-a scris aici, strâns legată de instituţia monastică inventată şi afirmată tot aici. Viaţa ascetică s-a generalizat având ca sursă Egiptul. În primele vieţi de sfinţi, scrise în Egiptul atât de încărcat de istoria sa culturală, „fondul autohton este prezent"[195].

Mai trebuie spus că romanul hagiografic nu apare întâmplător în Egiptul dotat cu „un simţ exagerat al istoriei", cu „voinţa de durată", după cum îl caracterizează Spengler, în Egiptul care „nu putea uita nimic" şi unde viaţa era considerată „în măsura în care era acţiune". Dacă „o artă hindusă a portretului — a biografiei *in nuce* — nu a existat niciodată, plastica egipteană nu a cunoscut o altă temă"[196] — temă ce a trecut şi în romanul alexandrin pentru a se împlini pe sine în romanul hagiografic inaugurat în Egiptul aflat în sfera de influenţă a spiritului elenistic şi bizantin.

Considerat a fi fost iniţial o viaţă a lui Budha, *Varlaam şi Ioasaf* pare a fi un ecou al prezenţei misionarilor creştini încă din secolul al II-lea în India. Romanul fiului de prinţ, care părăseşte totul pentru o viaţă ascetică şi creştină în urma întâlnirii cu un iniţiat creştin, are însă mai mult din atmosfera romanului de aventuri scris la Alexandria şi foarte activ în mediile arabe populare. *Varlaam şi Ioasaf* aminteşte de farmecul naraţiunilor arabe din *1001 de nopţi*. Punctul de rezistenţă nu este atît spectacolul conştiinţei celui ce se converteşte, care *devine* spiritual, ci aventura socială a convertitului — prilej de întâmplări fascinante într-un cadru de basm, deşi întîlnim numerose dialoguri iniţiatice care situează romanul pe terenul hagiografiei.

---

[195] Paul Peters, *Le tréfonds oriental de l'hagiographie byzantine*, Bruxelles, 1950.

[196]Oswald Spengler, *Le declin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle,* Gallimard, Paris,1948. Vol. I, p. 24; p. 345.

Ioan Damaschinul a fost mai interesat de "subtilitățile teologice decît de diversitatea personajelor care conferă concretețe ideilor sale"[197]. *Varlaam şi Ioasaf* a fost considerat când hagiografie când roman erotic creştin. Cei care l-au considerat roman erotic s-au bazat pe interpretarea lui B.P.Reardon care defineşte romanul erotic drept "o narațiune întinsă în proză, destinată să fie citită şi nu interpretată, descriind necazurile şi frămîntările psihologice ale unor indivizi anume, culminînd cu atingerea fericirii, şi provocînd în cel ce citeşte emoții similare cu frica şi aspirația spre fericire."[198]

Miracolele şi fantasticul egiptean, colportajul, minunile iscate de inventivitatea siriană, toate modelele orientale fecundate de un stil folcloric proeminent au contribuit la naşterea hagiografiei, cu o arhitectură epică şi un stil unice, inexistente în literatura clasică. Aventurile narate — pentru că şi aici personajul principal este un personaj aventuros — au o tentă romantică; simplitatea liniei epice din hagiografiile primelor secole se va complica însă stilistic şi compozițional, când hagiografia va fi destinată publicului cult. Devenită pe jumătate profană, îşi va revela adevăratul fond uman — expresie excepțională a sufletului unei civilizații. În secolul al X-lea, Simion Metafrastul a strâns şi pus în ordine, din ordinul lui Constantin Porfirogenetul, un metaroman al sfinților, dând hagiografiei un nou destin, un nou impuls ce nu s-a stins de zece secole încoace. Pentru că, în timp, hagiografiile s-au bucurat de cel mai uriaş succes de public pe care l-a cunoscut vreodată romanul, fiind citite în toate epocile şi la toate nivelele societății.

Hagiografiile conțin elementele cele mai realiste cu putință (de la descrierea societății, a modului de a se îmbrăca al diferitelor clase sociale, până la analize psihologice şi caracterologice aplicate), dar şi relatările cele mai incredibile ce cad în pură fantezie. Importante mărturii ale conflictelor religioase, ale vieții monahale, imperiale sau umile, ele configurează în general o *paideia*, ceea ce înseamnă „educarea omului în adevărata lui formă, a adevăratei sale umanități", văzută ca un model care nu este decât „umanismul ortodox bizantin ce a pornit din umanismul creştin al secolului al IV-lea, din fuziunea culturii creştine cu cea elenistică"[199].

Datorită scopului lor — acela de a constitui o „lectură edificatoare" — hagiografiile au elaborat de timpuriu o „schemă epică fixă de o monotonă uniformitate"[200] . Aceasta s-a cristalizat pe ideea de mărturie directă: naratorul este un martor intrat în relație cu personajul principal. Tenta biografică — plutarhismul acestor romane — poate fi considerată nota lor laică, distinctă, la începuturi.

Amestecat violent în lupta împotriva lui Arius sau Arie (280-336 e.n.), care câştigase un uriaş număr de adepți în toată Asia, dar şi printre popoarele migratoare care invadaseră Europa, genialul Episcop Atanasie (295-373) sau Sfântul Atanasie din Alexandria, cel ce a jucat rolul esențial în definitivarea dogmei ortodoxe, autor al unei impresionante opere teologice, faimos pentru fomularea doctrinei încarnării ("Cuvîntul a devenit carne") a fost alungat de mai

[197] Alexander Kazhadan*, op.cit*. p. 104.

[198] B.P. Reardon, *The Form of Greek Romance*, Princeton 1991, p.3.
[199] S. Impellizzeri, *op. cit*., pp. 299-301.
[200] S. Montelatici, *Storia della litteratura bizantina* (324-1453), Milano, 1916.

multe ori din Alexandria, scaunul său episcopal.

Preotul Arius din Alexandria, format la şcoala din Antiohia, ca discipol al lui Lucian care l-a iniţiat în filosofia lui Origen, intrase în conflict cu episcopul Atanasie spre anul 320, în problema naturii Fiului. Arius îşi câştigase numeroşi adepţi printre episcopii formaţi la şcoala lui Origen care „nu acordau Fiului decât o divinitate subalternă", subordonată lui Dumnezeu-Tatăl şi obţinuse o enormă adeziune în rândul creştinilor din Alexandria şi Orient.

Barbarii creştinaţi, care îmbrăţişaseră masiv erezia lui Arie, constituiau o primejdioasă forţă religioasă. Dimensiunile şi importanţa problemei aflate în discuţie era enormă. Într-una din fugile sale, pe punctul de a fi ucis de ostaşii imperiali trimişi de împăratul aflat de partea lui Arius, Atanasie se ascunde într-o mănăstire din deşertul Tebaidei unde scrie primul roman hagiografic cunoscut — ***Viaţa Sfântului Antoniu*** (sau *Antonie*) — un ascet al deşertului Tebaidei. Deci primul roman hagiografic a fost scris în exil, ca o formă de disidenţă religioasă dar şi politică de vreme ce o problemă religioasă devenise una de stat.

Monahismul luase fiinţă în Egipt ca o formă de protest, la începuturi, împotriva unei lumi moderne, a compromisurilor acesteia, şi ca o formă de nostalgie după epoca eroică a creştinismului[201]. Rădăcinile fenomenului erau însă mai vechi. Ele existaseră la esenieni, în unele sugestii ale predicii lui Iisus, şi în ascetismul lui Pavel. Dezvoltat în Biserica de Răsărit ca o sfidare aruncată societăţii, monahismul şi ascetismul vor constitui fermentul romanului hagiografic. Acesta aduce pe scena romanului un personaj nou. Cultura elenistică slujeşte de aici înainte idealul creştin al înţeleptului.

H. Mertel a discutat cu minuţiozitate influenţa lui Plutarh asupra lui Atanasie. K. Holl a identificat în primele romane hagiografice modele ale culturii greco-latine din secolele al II-lea şi al IV-lea, unul fiind modelul gnosticului perfect, pus în circulaţie de Clement din Alexandria. Un alt exeget, List, citat de Bartelink[202], a realizat o elocventă paralelă între *Viaţa lui Antonie şi Viaţa lui Plotin* de Porphyr, iar M. Bieler a făcut observaţia că în romanul biografic creştin, eroul literaturii antice a lăsat loc omului lui Dumnezeu: „Omul etic sau politic care îşi era suficient lui însuşi a cedat locul omului lui Dumnezeu care depinde de graţia lui Dumnezeu"[203] .

Pentru a-l înţelege, romanul hagiografic pretinde familiaritatea cu o optică specială despre destin, optică dependentă de modul creştin ortodox de a privi această problemă. În spaţiul culturii răsăritene destinul era conceput ca o ascensiune spirituală individuală, o comunicare directă a omului cu energiile divine, ceea ce aducea progresia în virtute; omul rătăcit, supus erorii se transformă în făptură angelică prin ispăşire şi har, refăcând sublimitatea dumnezeiască a făpturii umane, atingând noblețea desăvârşită a bunătăţii, înţelepciunii, altruismului, putinţei alegerii binelui de rău. Această devenire, după cum observa Spengler[204], îşi avea izvorul într-o opţiune favorizată de o iluminare şi nu venea dintr-o constrângere ori dintr-o voinţă individuală, din sentimentul responsabilităţii

[201] Marcel Simon, *La civilisation de l'Antiquité et le Christianisme*, Paris, 1972, pp. 400-403.
[202] Callinicos, *Vie d'Hypatios*, traduit par G.J.M. Bartelink, Sources chrétienne, nr. 177, Paris, 1971.
[203] O. Spengler, *op. cit.,* p. 33.
[204] O. Spengler, Op. cit., vol. II, p. 215.

sau o conştiinţă răzvrătită.

Dacă omul antic îşi sfida zeii, omul bizantin, simţindu-se o parte dintr-un spirit care descindea din înalt, voia să se ridice iar spre lumină. Aparţinându-şi lui însuşi, dezinteresat de comunicarea cu ceilalţi, el ni se înfăţişează „străin şi superior", pentru că se considera „membru al unui consens care excludea eroarea". Spectaculoase au fost în romanul hagiografic singurătatea şi izolarea eroului, iluminarea sau revelaţia, căutarea de unul singur a căii prin spirit şi, mai ales, convorbirea eului cu sine însuşi şi cu Dumnezeu.

Trăită de personaj, revelaţia prin care transcendentul devenea imanent, nu „era o lumină proiectată dinafară, ci un eveniment al lumii interioare, o lumină ce ţâşnea dintr-o profunzime abisală, un fapt de viaţă spiritual care nu avea nici un raport cu perceperea realităţii exterioare"[205]. Revelaţia era un gen special de integrare a lumii spirituale în existenţa naturală, graţie unei modificări a structurii conştiinţei, un gen de „catastrofă a conştiinţei", o „revoluţie a conştiinţei" capabilă să „opereze o schimbare în raporturile subconştientului […] şi ale conştientului"[206]. Un rezultat al iluminării va fi umilinţa, această orientare spre profunzimi a personalităţii, o „victorie voluntară şi liberă asupra orgoliului afirmării sinelui" Personajul îşi caută calea spre Dumnezeu traversând încercări grele, suferinţe penibile, care ar putea contura un fel de „tragedie a libertăţii", trăită cu ardoare. Iar suferinţele — în care se consumă răul — îmbogăţesc personajul imaginat de autorul romanului hagiografic.

Antonie, cel care a iniţiat monahismul în deşerturile Egiptului, se născuse într-o familie de creştini egipteni. După cum se scrie în „romanul" său, Antonie a învaţat carte cu greu, pentru că nu-i plăcea învăţătura, ci slujba din biserică. La 18-20 de ani rămâne orfan, cu o soră mai mică în îngrijire. La scurt timp după pierderea părinţilor, Antonie începe să fie obsedat de pildele apostolilor: „Acestea gândind el, a intrat în biserică şi se întâmplase atunci de se citea Evanghelia şi auzind că Domnul a zis bogatului: De voieşti să fii desăvârşit, vinde-ţi toate averile tale şi le dă săracilor, apoi vino de-mi urmează mie şi vei avea comoară în ceruri"[207] — modalitate romanească de a sugera revelaţia spirituală, folosită de toţi cei ce vor scrie hagiografii, inclusiv Aurelius Augustinus în *Confessiones*. Antonie îşi dăruieşte pământul moştenit, îşi vinde bunurile, iar banii îi dăruieşte săracilor. Într-o altă zi, auzind citindu-se în biserică îndemnul evanghelic „Nu vă îngrijiţi pentru ziua de mâine", dăruieşte săracilor şi averile surorii sale, încredinţând-o unor „credincioase fecioare".

Antonie rămâne în casa părintească într-o singurătate absolută. Îşi începe asceza şi privaţiunile de unul singur „căci încă nu erau în Egipt multe mănăstiri şi nici un monah nu ştia pustiia cea depărtată, ci fiecare din cei ce voiau o viaţă retrasă se nevoia deosebit, nu departe de satul său". Pentru a se mântui, pleacă în pelerinaj la cei mai cunoscuţi călugări din ţinut. Munceşte şi citeşte, se informează, compilând un catalog sistematic al practicilor ascetice experimentate de ceilalţi

[205] N. Berdiaeff, *Ésprit et liberté*, Paris, 1933.
[206] Op. cit. p. 113.

[207] *Viaţa Sf*ântului *Antoniu cel mare*, alcătuită de Sfântul Atanasie cel mare, arhiepiscopul Alexandriei, în limba elinească, *Vieţile Sfinţilor pe care-i prăznuieşte Biserica creştină ortodoxă de răsărit*, vol. V., Bucureşti, 1904.

călugări, practici pe care începe el însuşi să le pună în aplicare.

Dar iată că Diavolul vine să-l tulbure: „Atunci, noaptea tulburându-l pe el, iar ziua atât de mult supărându-l, chiar cei ce-l vedeau simţeau lupta ce era între amândoi. Căci acela îi punea în minte gânduri întinate" (...) „însă Diavolul, ca femeie, a voit să se închipuiască noaptea" (...) „după aceea vrăjmaşul îi punea în minte plăcerea dezmierdării, iar el asemănându-se celui mânios şi scârbit, de îngrozirea focului şi de durerea viermelui îşi aducea aminte, punându-le împotrivă, rămânea neatins".

Seducția voluptății — maşinație a diavolului — este încă o temă celebră a literaturii europene enunțată de *Viața lui Atanasie*. Diavolul, apărut fulgurant în una din ispitirile lui Iisus, devine un personaj simbolic al conştiinței supuse tentației în literatura europeană, fiind inițial, în hagiografii, personajul care declanşează dramatismul paroxistic prin avalanşa de îndoieli şi promisiuni. Pactul cu diavolul (ca o propunere refuzată) enunțat în Zend Adesta, ca şi tema ispitirii cunosc în romanul hagiografic o înflorire de excepție. Antonie rezistă viziunilor erotice iscate de diavol. Rezistă reginei din Saba, etiopiencei neruşinate şi chiar „demonului amiezii" adus de soarele înnebunitor al deşertului când trăieşte neliniştea şi dezgustul de sine însuşi. Dialectica diavolului cade şi ea în deriziune, în dialogul de idei care ne aduce aminte de *Cartea lui Iov* sau *Cartea lui Iona*.

Diavolul i se înfățişează lui Antonie sub chipul unui copil negru care vorbeşte cu glas omenesc şi care îl avertizează că nu va rezista ispitelor trupeşti, dar Antonie îl desfide. El decide să ducă până la ultimele consecințe războiul cu trupul, simțind partea slabă a tentației demonice: nu mai doarme noaptea (noaptea fiind timpul celei mai intense lupte spirituale), aproape că nu mai mănâncă, pleacă în surghiun, intră într-un cavou şi hotărăşte să rămână acolo.

Dacă în civilizația greco-latină omul era văzut ca o armonie între intelect şi trup, spiritualitatea creştină, îmbibată de practicile ascetice ale Orientului, frânge această armonie exacerbând spiritul şi împovărând trupul de greşelile ancestrale ale „păcatului originar". În această concepție, trupul va fi acela care subminează „destinul" spiritului văzut ca dimensiune absolută a ființei umane, singura capabilă să-i acorde mântuire şi nemurire. Mortificarea priveşte mai mult învelişul de carne al omului, deşi se poate vorbi şi de o mortificare a intelectului constrâns să caute calea cea mai sigură către transcendență, către absolutul divin. Întâmplările epice sunt legate constant de acest canal al mântuirii.

Iată-l pe Antonie în cavou, acolo unde la miezul nopții vin diavolii şi îl zdrobesc în bătaie. Deşi prietenii îl aduc în sat într-o stare jalnică, el fuge înapoi pentru a nu da dovadă de slăbiciune față de sine însuşi, față de ideea pe care s-a decis să o slujească. Diavolii se întorc, zgâlțâie pereții, despică pământul, scot sunete înfricoşătoare, aduc năluciri de fiare şi reptile: „După aceea s-a umplut locul acela de năluciri de lei, urşi, leoparzi, tauri, şerpi, aspide, scorpii şi lupi. Şi fiecare dintre acestea se pornea după chipul şi năravul său: leul răcnea, vrând a se năpusti asupra-i, taurul părea că-l împunge, şarpele târându-se nu ajungea la dânsul şi lupul vrea a se porni".

„-Dacă ar fi fost oarecare putere întru voi — îi admonestează Antonie — ajungea numai unul din voi să vie... Semnul neputinței este că v-ați întrupat în chipurile fiarelor necuvântătoare".

Se declanşează o competiție între forțele aspirând la divin şi forțele răului,

de fapt o luptă între contrariile sufletului omenesc. Antonie biruieşte şi această latură socotită demonică a sufletului şi trupului său, aşa cum vechii iniţiaţi ai misterelor egiptene reuşeau să iasă teferi din încercările grozave ale iniţierii descrise cu atâta fantezie de Schuré. Antonie roagă pe un bătrân pustnic să-l însoţească în pustiu, dar este refuzat pentru că „nu era, până atunci, un obicei ca acesta".

În drumul spre deşert, dă de aur presărat în calea sa, dar Antonie trece şi de această ispită Se opreşte la o cetate pustie năpădită de şerpi. După ce pâinea pe care o avusese cu sine i se isprăveşte, va primi merinde de la prietenii cu care nu comunică decât printr-o spărtură a zidurilor cetăţii. El stă singur în această cetate timp de douăzeci de ani şi iese din cetatea în care se zidise de viu numai pentru că este chemat de discipolii ce doresc să devină la rîndul lor sihaştri. Deşi trăise în lipsuri, înfăţişarea lui e minunată. Începe să tămăduiască, şi astfel se deschide capitolul miracolelor, al minunilor: „Încă şi darul de a grăi i se dăduse lui Antonie şi aşa pe mulţi mâhniţi îi mângâia, iar pe alţii care erau învrăjbiţi îi schimba în prieteni".

De aici înainte replicile din dialoguri nu mai sunt decât pilde din textele sacre. Personajul pleacă iar în pustiu şi munţi întovărăşit de adepţi, dar faptele sale vădesc de-acum înainte o esenţă divină: „Într-o vreme el avea trebuinţă să treacă râul Nil ca să cerceteze pe fraţi, însă râul era plin de crocodili, dar făcând rugăciune, s-a suit pe crocodil, el şi fraţii cei împreună cu dânsul, căci luntre nu aveau, şi au trecut nevătămaţi". Apar din acest moment şi polemica cu filosofia grecească (diavolii „pe elini i-au amăgit prin năluciri"), şi predica: „Elinii se duc în depărtate călătorii şi trec mări ca să înveţe carte, iar noi nu avem trebuinţă pentru a ne duce pentru împărăţia cerurilor, nici peste mări a trece pentru fapta bună că domnul a zis: Împărăţia cerurilor este înlăuntrul vostru".

Predica este în fond un monolog eseistic unde se întâlnesc cele mai disparate reflecţii, esenţiale fiind cele pe marginea curăţeniei sufletului. Alături de eseul etic se manifestă confesiunea. Recunoaştem şcoala gândirii alexandrine, creuzetul unde s-a format o teologie iudeo-elenistică şi unde străluciseră Penten, ajuns ca misionar până în India în secolul al II-lea, Eusebius, Clement, exponenţi ai primei universităţi creştine. Personajul enumeră încercările, nălucirile, dilemele sale, oferind şi un repertoriu al înfăţişărilor diavolului: acesta poate fi o arătare înaltă, un monah cu pâini, aurul din drum, un copil negru, o femeie ispititoare: „Odată a bătut oarecine la uşa mea şi ieşind am văzut pe cineva arătându-se foarte lung şi înalt. Apoi întrebându-l cine eşti tu? el răspunse: <eu sunt satana>. Iar eu îi zisei: <dar ce cauţi aici?> zis-a acela: <Pentru ce mă prihănesc în zadar monahii şi toţi ceilalţi creştini? Pentru ce mă blesteamă în tot ceasul?> iar eu zicându-i: <pentru ce tu îi superi pe ei?>. El a zis: <Nu sunt eu care îi supără pe dânşii, ci ei se tulbură pe sineşi>"...

Altădată diavolul apare ca „o fiară care se aseamănă omului până la coapse, iar pulpele şi picioarele avându-le asinului". Este firește, mitologicul Pann pe care Antonie îl descrie murind — temă celebră, care va face şi ea carieră în literatura europeană. Minunile lui Antonie atrag tot felul de personalităţi care îl caută pentru a-i tămădui. În Alexandria „ocărăşte" pe arieni. Se înfruntă cu doi filosofi greci curioşi să-l înţeleagă, iar dialogul se arată un model al tezismului ideologic al lui Atanasie, dialecticianul subtil, cel care îl va învinge într-o luptă pe

viaţă şi pe moarte pe ereticul Arie. În final, Antonie moare într-o deplină desăvârşire, devenind sfânt.

Reîntorcându-mă la Atanasie, vreau să subliniez temperamentul nervos şi concis al relatării epice. Naratorul a vrut să descrie o viaţă exemplară, din punctul de vedere al scriitorului creştin. Virtuţile personajului Antonie sunt cu totul diferite de ale eroului greco-latin, pentru că noul erou ce va face carieră în cultura bizantină răspunzând deplin sufletului şi mentalităţii bizantine este un campion al umilinţei, al dorinţei de a se sustrage gloriei, un model al smereniei, atent să atingă cea mai înaltă culme a modestiei. Pentru aceasta se mortifică inventând modalităţi ascetice aproape sinucigaşe. Singurătăţii, recluziunii, postului practicate şi de ascetul brahman, i se adaugă autoflagelarea cea mai neomenească, conform ideii că punerea în umbră a carnalităţii dezvoltă înţelepciunea. În această naraţiune predominant cronologică, presărată cu intervenţii retorice şi minuni, intervin demonii — ca şi în cazul lui Rama, campionul vedic al virtuţii, sau Zarathustra- iar respingerea demonilor probează credinţa în ideal şi fidelitatea faţă de propria cale.

Sistemul de idei funcţionând epic printr-un personaj ideologic hotărăşte traseul dinamic al devenirii spirituale. Acest traseu al devenirii face obiectul reflexivităţii personajului, ceea ce nu s-a întâmplat în romanul antic grec. Conştiinţa evoluţiei personale trece în romanul Evului Mediu occidental căruia îi place autoanaliza, evaluarea a ceea ce personajul devine prin propria aventură. Acest om dotat cu sensul reconstruirii identităţii se afirmă în romanul hagiografic bizantin de unde va trece în romanul Evului Mediu pentru a deveni figura centrală a romanului european.

Ar mai trebui remarcat că Atanasie scrie având sentimentul că a *scrie este egal cu a se arăta, a se dezvălui*. Scrisul mai înseamnă pentru Atanasie, după cum observa Michel Foucault într-un eseu despre „scriitura sinelui”[208], o consolidare a sinelui dar şi o modalitate de explorare a sinelui de către sine de influenţă socratică şi pitagoreiciană.

În *Viaţa lui Apollonios din Tyana*, însemnarea gândurilor constituia un element important al vieţii ascetice (ceea ce aruncă o lumină în plus asupra *Mărturisirilor* lui Aurelius Augustinus care, nutrit la şcoala filosofiei „păgâne” şi specializat în toate ereziile imperiului, şi-a scris romanul avându-l ca model pe Atanasie). Scrisul, notează Michel Foucault comentând *Viaţa lui Antonie* de Atanasie, „atenuează pericolele singurătăţii anahoretului, scoate la iveală, pentru o anume privire, ceea ce a fost făptuit sau gândit, iar constrângerea de a scrie are rolul unui companion stârnind respect şi sfială”. Scrisul reprezintă cu alte cuvinte o constrângere pentru suflet echivalentă cu o mărturisire, fiind martorul luptei spirituale împotriva diavolului ce vrea să înşele sinele: „Scrisul câştigă valoarea unei probe, a unei pietre de încercare. Dezvăluind mişcările gândului, el risipeşte tenebrele interioare unde se încâlcesc uneltiri potrivnice”.

Atanasie transcrie în acest sens în textul său câteva gânduri revelatoare: „Iată un lucru anume supus observării, pentru a fi încredinţaţi că nu păcătuim. Dacă vom privi cu băgare de seamă şi vom descrie, fiecare după putinţă, faptele şi mişcările sufletului nostru, ca şi cum ni le-am dezvălui unul altuia, putem fi siguri

[208] Faucault, Michel, *The Care of the Self*. Vol. 3. În *The History of Sexuality*.Traducere de Robert Hurley. New York, Random House, 1988.

că, din ruşinea de a fi cunoscuți în întregime, vom înceta de a mai păcătui, vom înceta de a mai adăposti în inimi ceva necurat (...) împurpurându-se de ruşine ca şi cum am fi văzuți înfăptuind păcatul doar scriind despre el, ne vom putea astfel înfrâna mai uşor din calea oricărei gândiri păcătoase..."

Deşi ficțiunea epică este pusă în romanul hagiografic al secolului al IV-lea să ilustreze adevăruri morale, ea nu este cu nimic mai prejos de ficțiunea romanului erotic şi de aventuri a romanului grec al secolelor I-III e.n. Erotismul va fi aici regăsit ca o iubire a omului față de Dumnezeu iar aventura individuală merge spre cucerirea demnității de a fi admis în inima dumnezeirii. Refuzul iubirii carnale, suferințele, patimile au menirea de a-l integra pe om într-o paralelă cu Iisus, pentru că „Hristos este modelul creştinului; imitatorul său perfect este martirul care îl urmează în calea durerii... toată antichitatea este pătrunsă de acest gând, că martirul suferă cu salvatorul şi reproduce suferința sa prin el"[209]. Dar dacă martirul suferă persecuția declanşată de acei monştri ai cruzimii care îi prigoneau pe creştini, sfântul este eroul împlinit ce-şi adjudecă aureola triumfului arătându-se drept un tăcut companion şi „campion al lui Dumnezeu". Minunile sunt elementele supranaturale care dau suferințelor epice o notă proprie, fiind „manifestarea discretă a puterii divine". Fantasticul miracolelor va fi terenul deplinei fantezii în care excelează romanul hagiografic.

Naratorul acestui roman se voieşte şi martor ocular sau, dacă nu, el va introduce un martor al convertirii pentru a atesta veridicitatea evenimentelor narate. Totul este, firește, un artificiu romanesc manifestat în romanul grec scris în antichitate prin formele logicii duble (*syllepsis*) şi ale *aretologiei*. Imaginația debordantă, scenele fantastice se asamblează cu datele unor realități geografice, sociale, psihologice, ideologice foarte concrete. Pasiunile lumii intră în roman printr-o altă poartă. Romanul hagiografic care începe să se scrie masiv odată cu secolul al V-lea realizează ceea ce nu reuşise romanul grec şi doar enunțase simbolic, într-un roman celebru, Apuleius: mută aventura din exterior în interior, în psihologia personajului, drum nou pe care Aurelius Augustinus a ştiut să-l exploateze. Şi nici nu se putea altfel câtă vreme devenirea interioară şi îndumnezeirea îl preocupă pe romancier să le ilustreze printr-un personaj, iar nu atât acțiunea cu o finalitate pragmatică şi țel istoricizat, impulsul spre faptă, expansiune, dominare.

De la bun început Antonie voieşte a se fixa în transcendență, ispăşind ceea ce era în ființa sa neesențial şi rău (păcatul originar!), dobândind harul, duhul sfânt care, iată, nu i se refuză. Trăirea în Dumnezeu i se pare personajului a fi însăşi esența existenței sale. De altfel el se şi raportează la Dumnezeu, afirmând un sentiment nou al relației omului cu divinitatea, o concepție specială despre mântuire. Aceasta este văzută ca o pace cu Dumnezeu, o contopire în el, o transfigurare revelată pe patul morții. Iar sufletul îi este îndreptat spre ceea ce se află deasupra capului, acolo de unde, conform concepției ortodoxe, vin spre om energiile divine umplând lumea ca pe un vas şi purificând-o. Duhul sfânt va accepta să locuiască, în final, în trupul omului pur, lipsit de patimi. În acest fel Antonie va comunica direct cu divinitatea devenind un antipersonaj, abstract, pe care romanul îl abandonează. Importantă pentru narațiune este devenirea omului şi

[209] Hippolyte Delehaye, *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruxelles, 1921, p. 19.

nu psihologia ne-omenească a sfântului, a omului divin.

Ţelul personajului este deci de a se uni cu divinul, de a trăi întru acesta prin depăşirea omenescului. Şi tot acest proces voieşte a-l cuprinde în personajul său romancierul bizantin. El şi reuşeşte s-o facă, oferind posterităţii o arhitectură a romanului ispăşirii, iniţierii şi mântuirii, fără de care nu ar putea fi exact înţelese dostoievskianismul, tolstoismul sau sadovenismul.

Bizantinism romanesc însemană în această ipostază a romanului acea arhitectură epică menită a construi eroul păcătos, în datele fireşti ale existenţei, dar un păcătos ce se purifică prin cazne şi smerenie pe o cale anume gândită de el. În acest mod dobândeşte cea mai de sus treaptă a condiţiei umane, aceea de model al *înţelepciunii* şi al *virtuţii* — *valorile supreme ale sufletului bizantin*. Întregul proces se produce prin transformare sau restructurare psihologică şi comunicare directă cu divinul.

Viaţa ***Mariei Egipteanca*** scrisă de Sofronie, patriarhul Ierusalimului, poate fi socotită în acest sens o capodoperă. Amestec de confesiune zbuciumată şi scrutare psihologică, romanul dramatic al acestei Marii născute într-un sat din Egipt, ce fuge la doisprezece ani la Alexandria pentru a se deda voluptăţilor neîngrădite şi după aceea regăsindu-şi puritatea întru Dumnezeu, conţine însăşi esenţa romanului hagiografic.

Ca de obicei, o introducere tipică ne asigură că aceea ce se va relata este cu totul şi cu totul adevărat. După care suntem transportaţi într-o mănăstire din Palestina unde trăia un ieromonah bătrân, pe nume Zosima („vestit pentru faptele sale bune"). Un impuls angelic îl hotăreşte să plece la o mănăstire din Iordania pentru a-şi desăvârşi viaţa ascetică. Aflat însă în pustiu, într-una din zilele postului pascal, Zosima dă peste o arătare stranie „mergând cu trupul gol şi negru de arşiţa soarelui, părul avându-l pe cap ca lâna şi scurt până la grumaz". Ascetul încearcă să prindă arătarea, îi dăruie o parte din veşminte pentru a-i acoperi goliciunea, după care cei doi se binecuvântează unul pe altul. În timp ce se roagă, arătarea cu numele de Maria pluteşte deasupra pământului, ceea ce îi stârneşte lui Zosima o cumplită groază, ca şi puterea ei de a-i ghici gândurile.

Dialogul dramatic din arşiţa pustiului copleşeşte prin directeţe şi puritate. Maria nu este conştientă de perfecţiunea şi sfinţenia atinse, ea se crede o păcătoasă, iar la implorarea lui Zosima, de a se mărturisi, dovedeşte o grea conştiinţă a vinei. „Mă ruşinez, îmi e ruşine a-ţi spune tainele mele. Dar deoarece mi-ai văzut trupul gol îţi voi goli ţie şi lucrurile mele ca să cunoşti de câtă ruşine şi înfruntare este plin sufletul meu; căci nu pentru vreo laudă, precum ai zis singur, îţi voi spune cele despre mine; şi pentru ce m-aş lăuda, fiind vas ales al diavolului? Căci de voi începe povestirea despre mine, vei fugi de mine precum fuge cineva de un şarpe, nesuferind să auzi cu urechile tale lucrurile necuviincioase ale mele, pe care le-am făcut eu, nevrednica, deci îţi voi spune, neascunzând nimic, dar te rog mai întâi să nu încetezi a te ruga pentru mine ca să aflu milă în ziua judecăţii (...) eu, părinte, sunt născută în Egipt şi când eram de doisprezece ani, trăind lângă părinţii mei m-am lepădat de dragostea lor şi m-am dus la Alexandria şi după ce mai întâi mi-am întinat fecioria, fiind nesăţioasă, am început a face desfrânare. Mă ruşinez acum numai când le gândesc, dar să le spun cu de-amănuntul..."

Povestea Mariei, cu accente de un realism tragic, are o necruţare sălbatică,

nevrând să ascundă nimic din josnicia trecută a ființei splendide şi păcătoase. Ea îi mărturiseşte lui Zosima despre cei şaptesprezece ani de desfrânare, despre nesaţul ei erotic, şi cinismul înfruntând orice opreliște morală, despre cum a plecat din Alexandria, spre Ierusalim, cu o corabie, de pelerini creştini, cum a trăit cu toți bărbații de pe corabie, înțelegând să-şi plătească drumul şi hrana cu plăcerile trupului şi punând în joc toate farmecele ei pentru a-i corupe pe acei virtuoşi.

Această Manon Lescaut a secolului al IV-lea îşi povesteşte aventurile erotice de la Ierusalim cu atâția bărbați cărora le pierduse numărul. Într-o zi, de sărbătoarea Înălțării Sfintei Cruci, Maria a văzut mulțimi de oameni intrând în biserici. Curioasă, a vrut să intre şi ea într-una, dar o forță inexplicabilă a oprit-o dinaintea pragului sfânt în ciuda nenumăratelor încercări. Plângând înaintea unei icoane a sfintei Maria, aflată în afara bisericii, ea imploră cu umilință îndurare. Maria se simte dată la o parte nu numai social, ci şi refuzată de un mister la care brusc doreşte să aibă acces, fie şi cu prețul vieții. Rugăciunea, dublând revelația, prezentă în romanul hagiografic, apare ca o modalitate romanescă a autoanalizei şi de explorare epică a unei psihologii.

Când îl întâlneşte pe Zosima, Maria petrecuse fără să ştie patruzeci şi şapte de ani în pustiul de dincolo de apa Iordanului în care, într-un ritual de o copleşitoare puritate, se botează singură. După ce intrase în biserică, fugise pur şi simplu în pustiu pentru a se căi de viața trecută, brusc revelată drept un păcat îngrozitor. Relatarea pustniciei are ca dominantă nesiguranța: Maria nu ştie dacă a dobândit iertarea divină în atâția ani de ispăşire. Iar ceea ce voieşte a-i spune Zosima, şi nu poate, este că, fără să ştie, ea ajunsese cu mult mai sus, topindu-se în dumnezeire: „Crede-mă, părinte Zosima, că mulți ani am petrecut în pustia aceasta cu nişte fiare cumplite, luptându-mă cu poftele mele nebuneşti pentru că, începând să gust hrană, îmi venea dor de carne şi de peşte pe care le aveam în Egipt. Însă doream şi băutura vinului, cea poftită de mine, pentru că mult vin beam fiind în lume, iar aici neavând nici apă, cumplit mă ardeam de sete şi cu nevoie răbdam. Însă mi se făcea şi dor de cântece desfrânate, care foarte mult mă sileau să cânt cântece diavoleşti cu care mă deprinsesem, dar îndată lăcrimând şi în piept bătându-mă, îmi aduceam aminte de făgăduințele pe care le-am făcut când am ieşit în pustia aceasta (...) Dar gândurile care mă împingeau iarăşi spre desfrânare, cum ți le voi spune ție, părinte, iartă-mă, pentru că se aprindea foc înlăuntrul inimii mele pătimaşe, ce mă ardea de pretutindeni şi spre pofta amestecării mă silea".

După încă două întâlniri, Zosima o găseşte moartă. Ascetul vede cum un leu îi sapă Mariei, cu ghearele, groapa în care trupul sfintei va fi înmormântat, în timp ce sufletul împăcat şi purificat i se contopise cu energiile divine.

Un personaj la fel de important ca Maria este însuşi Zosima, a cărui nelinişte e a martorului aflat dinaintea minunii: „Şi grăia în sinea sa bătrânul şezând: Au doară nu cumva nevrednicia mea a oprit-o ca să vie, sau venind şi negăsindu-mă pe mine s-a întors? Şi astfel cugetând a suspinat şi a lăcrimat şi ridicându-şi ochii spre cer, se ruga lui Dumnezeu spunând:

Nu mă opri pe mine, stăpâne, de a vedea iarăşi fața aceea pe care m-ai învrednicit să o văd ca să nu mă duc deşert, purtându-mi păcatele mele spre mustrarea mea." Astfel cu lacrimi rugându-se, la un alt gând a trecut zicând în sine: „Dar ce va fi, de va veni, căci luntre nu este, şi cum va trece Iordanul şi la mine nevrednicul cum va veni?". Maria trece plutind pe apă în lumina lunii, şi

întâlnirea cu Zosima, care venise să o împărtăşească, conţine în ea vibraţia unui mister cosmic. Zosima află numele femeii printr-un înscris enigmatic apărut pe nisip la căpătâiul moartei. Maria este pentru Zosima „comoara cea nefurată", „îngerul cel cu trup căruia toată lumea nu este vrednică a se asemăna" etc. Critica modernă consideră că în acest roman hagiografic Zosima este mai important decât Maria, demonstrând totodată deosebiri structurale între romanele hagiografice dedicate sfintelor şi sfinţilor[210].

Primul roman hagiografic, tipul tragic intră în roman, o dată cu sentimentul istoriei. Acest personaj vădeşte cultul logosului şi al descriptivului. Pitorescul are în acest complex epic o valoare de cunoaştere, asemeni policromiei verbale. Emoţia cea mai răscolitoare îi mistuie pe eroi. Realismul, mişcarea vie sunt mai romaneşti chiar în romanul hagiografic (ce-şi trăieşte culminaţia până prin secolul al VIII-lea), decât în romanul erotic şi de aventuri bizantin ce îşi trăieşte apogeul în secolele IX-XIV.

Aventura şi devenirea întru idee din romanul hagiografic sunt într-un înalt grad dramatice, exprimându-se narativ cu predilecţie printr-un registru al coerciţiilor ce fac parte dintr-un catalog al dobândirii sfinţeniei, conform concepţiilor bisericii primitive. Tensiunea încercărilor vizează declanşarea unor stări psihice paranormale, ce au menirea de a releva cea mai profundă sublimitate a fiinţei umane, dar şi de a constrânge divinul să se releve.

Acest gen de aventură spirituală şi socială (claustrare, fugă, abandonarea unei situaţii înalte sau cel puţin sigure, pentru una umilă, de la periferia societăţii) a fost cea mai gustată de cititorul bizantin şi ea a declanşat o adevărată cursă a senzaţionalului romanesc autorepresiv ce a eclipsat în final chiar aventura erotică

[210] Lynda L. Coon, *Sacred Fictions. Holy Women and Hagiography in Late Antiquity*. University of Pennsylvania Press, 1997. Autoarea discută hagiografia ca pe o ficţiune narativă unde pot fi văzute coexistând teme biblice, invenţia literară, imperativele morale ale creştinismului: "Hagiography is a very treacherous source, wherein the historian is tempted to treat the *vitae* as transparent windows on the past rather than as fictional narratives driven by biblical *topoi*, literary inventions, and moral imperative."(143) Autoarea face deosebirea între hagiografiile sfinţilor şi cele ale sfintelor: "Lacking the male commitment to reason the evidence, women do not demand physical proofs or miraculous signs. They unquestioningly recognize the Messiah, as with the Samaritan woman submitting to Jesus with the simple declaration, "I perceive that you are a prophet ((John 4:39). The failings of women lie in the flesh, not in their display of immoderate reason. Time and again, Jesus violates Hebrew taboos in response to the faith of women…. "The biblical rhetoric of inversion depicts a human-God who ventures beyond patriarchal heads of households to embrace faithful women, who thereby become symbolic icons of the new order despite their pollution and intrinsic faults. The salvific message of the gospels depends on Jesus' restoration of diseased and demon-possessed women, for the conversion … Biblical discourse is the key to understanding the symbolic meanings of the female *vitae;* scriptural notions of the male and female flows directly into and pervasively shaped the writing of Christian hagiography. (145) Almost always written by men, the sacred lives of female penitents contain specific spiritual message for the male ecclesiastical hierarchy." Ideea este că *Maria Egipteanca* este mai puţin importantă în romanul ei decît Zosima, care vrea să dovedească că o credintă nativă este superioară unor acte de o exemplaritatea creştinească --*vita perfecta* -- fără păcat. (146) „Drawing on the Hebrew Bible and Christian gospels, hagiographers narrated stories that assumed common notions about women and men, faith and reason, reverence and authority, the sacred and the profane…..Their sacred fictions held out the promise of universal redemption. As Zosima pleaded with Mary of Egypt when shame made her stop telling her story, "For God's sake, speak, Mother; go on and do not break the thread of your life-giving-narrative." (152)

şi exotică. Fenomenul de selectare prioritară a senzaţionalului, spectaculosului devenirii spirituale, cu note naive sau utopice, proces romanesc presărat de situaţii pitoreşti, fantastice, ieşite din comun exprimă perfect o mentalitate proprie lumii bizantine. Romanul cu teză îmbibat de colportaje, minuni etc. a îndreptat definitiv privirea romancierului spre procesul devenirii spirituale a fiinţei umane.

El înfăţişează mai întâi pe erou într-o stare iniţială de bine social, dar lipsit de înţelegerea esenţei lumii şi de accesul la spirit. Etapa a doua poate fi numită tulburarea eroului, defecţiunea sesizată de personajul romanesc ce percepe o altă formă de existenţă spirituală şi individuală. A treia secvenţă poate fi numită aventura desăvârşirii individuale, iar etapa următoare, impunerea prestigiului personajului perfect (devenit sfânt) într-o colectivitate umană. Ultima etapă ar fi afirmarea acestui personaj drept prototip al speciei, aşa cum s-a întâmplat cu Perceval, Tristan, Don Quijote, Faust, Raskolnikov şi alţii.

O remarcabilă hagiografie este şi ***Viaţa lui Atanasie*****,** cel ce scrisese *Viaţa lui Antonie* Aici aventura politică, manipularea ideilor iau o amploare extraordinară: eroul aventuros rătăceşte nu în căutarea iubitei, ca în romanul elenistic, ci pentru impunerea în social a ideii, a revelaţiei. Născut la Alexandria, din părinţi creştini, Atanasie vădeşte de timpuriu o vocaţie de misionar. Luat lângă sine de patriarhul Alexandriei, va fi arhiepiscopul ce-şi pune viaţa în joc împotriva lui Arie. Intrigile de curte, certurile teologice, martorii falşi, lupta cu arienii sunt de un realism ce atinge cronica naturalistă. În aceste convulsii se va cristaliza însăşi ideea de ortodoxie a lui Atanasie, lucrul cel mai remarcabil pe care îl consemnează acest roman. Un episod memorabil este cel în care Arie, alungat de Atanasie, revine la Alexandria spre furia nearienilor.

Împăratul, plictisit de atâtea pâre şi certuri religioase, porunceşte tăcere, un fel de pact de neagresiune. Atunci Atanasie decide să nu-l împărtăşească pe Arie, ceea ce declanşează mişcări populare în Alexandria. Un prelat fuge la Constantinopol unde îl cleveteşte pe Atanasie în faţa împăratului, spunându-i că episcopul refuză să-l împărtăşească pe Arie şi că în general îi nesocoteşte ordinele. Mânios, împăratul dă ordin să se cerceteze cazul. Procesul are loc la Tir, dar prietenii lui Atanasie, Apis şi Macarie, ajung la împărat, determinându-l să ordone conclavului de la Tir să fie moderat cu Atanasie. Numai că soborul hotărăşte destituirea lui Atanasie, iar împăratul, iritat, decide ca acesta să rămână episcop de Alexandria.

Arie este dus în lanţuri la Constantinopol. În drum spre capitală, complotează cu mai mulţi episcopi să-l detroneze pe Atanasie. În faţa împăratului, Arie îl acuză pe rivalul său de hoţie. Pentru a pune capăt certurilor religioase, care agitau întregul Orient, împăratul decide ca Atanasie să fie trimis în Galia. La moartea împăratului, conducerea imperiului este încredinţată unui presbiter „vătămat de reaua credinţă a lui Arie". Acesta îi oferă lui Constantie şi nu lui Constantin, succesiunea, preţul fiind sprijinirea arienilor.

Arienii cotropesc cu influenţa lor palatul imperial. Exilatul Atanasie scrie însă mai departe împotriva lui Arie, care la Constantinopole este ridicat în cele mai înalte funcţii şi onoruri.

Iată însă că în această culminaţie a succesului doctrinei sale, Arie moare. Naratorul îl împroaşcă cu invective: „Limba cea neînfrânată a tăcut şi vasul cel rău plin de gunoiul vicleanului, după vrednicie s-a deşertat". Totuşi, victoria lui

Atanasie nu este nici pe departe reală. Deşi eliberat de împăratul Constantin, stăpânul Galiei, şi trimis la Alexandria cu scrisori de acreditare, arienii îl învinuiesc pe Atanasie de vrăjitorie.

Are loc alt proces, tot la Tir, unde Atanasie va fi acuzat de adulter şi viol. Dar scapă datorită inteligenţei apărătorilor săi. Poporul arian nemulţumit că Atanasie nu este condamnat, vrea să-l lapideze: „Iar poporul cel plin de amăgirea arienească, văzând pe episcopi şi pe judecători ieşind cu mâhnire, a înconjurat pe Atanasie numindu-l vrăjitor şi fermecător, mincinos şi multe alte cuvinte scoţând asupra lui şi ocărându-l şi mâinile ridicându-şi ca să-l sfâşie şi să-l ucidă. Şi cu adevărat o făceau şi pe aceea de nu i-ar fi îmblânzit Arhelau, omul cel împărătesc şi de nu l-ar fi răpit pe Atanasie din mijlocul lor".

Arhelau îl scoate pe Atanasie, pe ascuns, din cetate. A doua zi judecătorii se reîntrunesc şi îl condamnă pe fugar „ca pe un desfrânat, ucigaş, vrăjitor şi fermecător". Împăratul Constantin pune un premiu pe capul lui. Victima se ascunde într-un puţ uscat, apoi fuge în locuri inaccesibile. Ajunge la Roma, la papa Iulian. Soborul din Antiohia îl condamnă iar pe Atanasie şi îi scrie papei în acest sens, dar papa îl trimite pe Atanasie ca episcop la Alexandria unde fusese instalat între timp arianul Grigorie din Capadocia.

Acesta va fi alungat de Atanasie, dar împăratul îl trimite înapoi întovărăşit de oaste: „Deci, pe când în sobornicească biserică din Alexandria se săvârşea slujba cea de toată noaptea, fiind praznic, şi tot credinciosul popor cu păstorul lor Atanasie, priveghea în biserică, cântând, a venit Sirian voievodul cu ostaşi înarmaţi ca la război şi înconjurând biserica a cruţat pe popor, vrând numai pe Atanasie a-l căuta spre ucidere. Dar Dumnezeu acoperindu-l, s-a tăinuit de popor şi a ieşit din biserică. Apoi trecând prin mulţime, care era atrasă de frumuseţea cântărilor bisericeşti, a scăpat ca peştele din mijlocul mrejii şi s-a întors iarăşi la Roma".

După multe alte comploturi, peripeţii, crime, mutilări, detronări, Atanasie îşi recapătă scaunul episcopal demonstrând că voinţa umană sprijinită de miracolul divin poate face istorie şi religie. Cel care timp de patruzeci şi şase de ani fusese episcop de Alexandria compromite arianismul în imperiul bizantin şi dă o structură metafizică definitivă ortodoxiei.

În mod constant, romanul hagiografic are alura romanului filosofic atunci când romancierul voieşte să demonstreze evoluţia, progresul eroului către un ideal. ***Viaţa sfintei Macrina*** de Grigorie de Nyssa mai este în plus „o cronică de familie şi un reportaj", deoarece Grigorie a fost fratele Macrinei, dar şi al altui sfânt celebru, cărturarul Vasile cel Mare. În această familie neobişnuită care a dat bisericii ortodoxe nici mai mult nici mai puţin decât trei sfinţi (al treilea fiind Grigorie, autorul acestei hagiografii), Macrina deţine un rol modest, pentru că ea reprezintă desăvârşirea personală rămasă la stadiul ascetic, neexprimat prin logosul estetic.

S-a spus că înţelepciunea personajului, preponderenţa raţiunii asupra pasiunii, viaţa imaterială, necorporală, sărăcia, altruismul, elevaţia în contemplarea lui Dumnezeu ar fi teme de origine platoniciană sau stoică[211]. Toate sunt filiaţii

[211] Grégoire de Nysse, *Vie de sainte Macrine*, introduction, texte critique, traduction, notes et index par Pierre Maraval, Sources Chrétiennes, nr. 178, Paris, 1971.

posibile, dare ele nu ating originalitatea textului scris între 380-383 şi care are ca teză esenţială ascensiunea filosofică a personajului spre identitatea cu Iisus. Chipul uman al Macrinei, absenţa spectaculosului din viaţa ei croiesc o aură romanească pe care P. Festugière o numea „cultură şi sfinţenie".

Alexandrinismul romanesc şi retoric al acestei mari sensibilităţi a epocii, care a fost Grigorie de Nyssa, se împleteşte pretutindeni cu un suflu de realitate, acolo unde oferă scene ale vieţii dintr-o familie sau o comunitate creştină a Asiei Mici din secolul al IV-lea. Gustul pentru detaliul concret şi observaţie (acea *ekphrasis* alexandrină, ce este o dezvoltare estetică grefată în naraţiune), prezenţa consideraţiei filosofice, argumentarea raţională a sfinţeniei, simulacrul epistolar pentru întărirea veridicităţii — pentru că martorul este indispensabil întregului roman hagiografic -, teza personajului (el este „ceea ce s-a ridicat deasupra naturii" intrând în sfera divină), manifestarea visului premonitor, prilej de a proiecta o lumină asupra viitorului de către conştiinţa limitată temporal a naratorului, creează o realitate epică neobişnuită. Autorul, martor şi narator, jucându-se pe sine în selectarea evenimentelor, devine personajul cel mai important al naraţiunii. În ciuda confesiunilor şi rugăciunilor ce-i traduc complexitatea psihologică, Macrina apare epic mult mai palidă decât Grigorie. Cu toate că în stilul acestuia, sec, se presimt rigoarea greco-latină, prudenţa în relatarea miracolelor.

Viaţa sfintei Macrina are caracterul unei confesiuni tulburate: un sfânt scrie despre alt sfânt şi în acest act el îşi transcrie remuşcarea, neîncrederea şi îndoiala, fidelitatea şi uimirea că acea sfinţenie a fost atât de aproape de el din copilărie, dar nu a putut decât foarte târziu să o recunoască. Remuşcarea lui Grigorie constituie sursa impulsului reparator şi creator. Grigorie de Nyssa, „mintea cea mai speculativă dintre capadocieni şi unul din marii filosofi ai primului creştinism, cel mai mare după Origen" (Impellizzeri), simte că nu se poate mântui de păcatul îndoielii decât prin scris. Şi Grigorie de Nyssa, ca de altfel şi alţi romancieri bizantini, foloseşte procedeele retorice ale romanului greco-latin punându-le în slujba unei arhitecturi epice originale, al cărei scop este crearea unui personaj cu o viaţă orientată spre un ţel spiritual concret în sensul că vizează desăvârşirea fiinţei umane în absolut. Tipul faustic formulat de romanul occidental medieval se găseşte aici în germene.

O altă scriere hagiografică celebră este ***Viaţa lui Hypatios*** de Callinicos, călugăr originar din Siria, care a scris acest text între 446-450, la mănăstirea Rufino, din sudul Calcedoniei, nu departe de malul Bosforului, locul unde în 403 s-a ţinut sinodul care l-a exilat pe Ioan Hrisostomul. Callinicos a fost discipolul lui Hypatios şi succesorul acestuia în calitate de egumen al mânăstirii. Nu vom întâlni la Callinicos cultura lui Grigorie sau Atanasie. El este un om simplu, care scrie într-un stil popular, având o cultură bazată exclusiv pe textele sacre. Modelul lui ca şi al atâtor altora este *Viaţa lui Antonie*.

Dorinţa naratorului, şi el un martor, este de a susţine sfinţenia frigianului Hypatios, depunând o mărturie despre „creştinul ideal". Este posibil, după cum afirmă unii exegeţi, ca textul lui Callinicos să se bazeze chiar pe o confesiune, pentru că aventurile narate au o prospeţime remarcabilă şi o notă reportericească mai ales în pasajele de răfuială cu „păgânii" Hypatios este unul din ignoranţii şi fanaticii religioşi care taie, de pildă, arborii sacri ai grecilor păgâni şi îndeamnă la

dărâmarea templelor civilizației greco-latine. Cronologia nu deranjează în acest roman hagiografic, aşa cum nu deranjează nici azi în romanele dedicate vedetelor secolului al XXI-lea.

Convins că vocația lui este de a-l sluji pe Dumnezeu, Hypatios, care se născuse în Frigia, într-o familie ce-i dăduse o bună educație, fuge la optsprezece ani de acasă şi se ascunde într-o mânăstire pentru a nu fi dus înapoi cu forța la părinți. Tânărul rătăceşte prin Tracia, unde se angajează ca păstor, cântă psalmi într-o biserică, face moderat asceză şi progresează încet, de unul singur, spre desăvârşirea creştinească. Tema citatului biblic, cu urmări esențiale pentru destinul viitorului sfânt, este prezentă: „Dar într-o zi, când tatăl l-a bătut, el a decis să părăsească casa părintească. După ce a mers două-trei zile, ajunse la o biserică, după cum el însuşi a povestit, şi la citirea Sfintei Evanghelii a auzit aceste cuvinte ale lui Dumnezeu: Oricine îşi va părăsi tatăl, mama, frații, surorile, femeia, copiii din cauza mea va găsi de o sută de ori mai mult şi va dobândi viață veşnică”[212].

În Tracia petrece o noapte în munți alături de alți călători, simțind că în fiecare copac s-a cuibărit un demon. Minunata credință a greco-latinilor că nimfele locuiesc în copacii sacri, că întreaga natură este însuflețită coboară la cea mai de jos superstiție: „O parte a muntelui era acoperită de o pădure stufoasă şi locul era oribil din cauza demonilor care îl locuiau. Aceştia s-au apropiat de el şi i-au spus: < nu putem face nimic împotriva lor pentru că printre ei se află un copil care are putere împotriva noastră >. Călătorii auziseră aceasta în somnul lor şi, trezindu-se emoționați, simțiră vacarmul demonilor refugiați în arbori”.

Vechile credințe greco-latine şi egiptene îşi trimit ecourile în textul tezist creştin pentru a fi prezentate în latura lor demonică. Împotriva lor şi în antiteză cu ele, se declanşează miracolele (Hypatios vindecă, salvează de la pericol, înec, demoni, etc) făcându-se elogiul vieții ascetice. Eseistica exhortațiilor şi recomandărilor umple scena. Demonii sunt peste tot, ei ulcerează conştiința creştinului primitiv. Omul greco-latin care trăia fericit în natură, într-un raport amiabil cu zeii, lasă loc omului îngrozit de prezența forțelor infernale. Şi, paradoxal, cu cât se vorbeşte mai mult de sfințenie, cu atât mai mult infernul pare să cotropească pământul.

Infantilizarea sufletului creştin constituie un regres, chiar dacă superstițiile au existat din totdeauna. Dar poate că cel mai interesant şi elocvent în acest sens este dialogul eroului cu diavolul, dialog desfăşurat în urma unei vindecări miraculoase: „Şi între timp, în chilie, îl zări pe Duşman îmbrăcat în veşminte scumpe. Acesta îi spuse: Hypatios, pentru ce mi-ai luat acest om? Căci de mult timp el se afla în grija mea. Hypatios îi spuse: Domnul te va pedepsi, demone, şi va face fără folos urzelile tale. Până când vei lupta împotriva oamenilor, locuind în fumul sacrificiilor şi în necurățenii, fremătând de o asemenea mare mulțumire? Când te vei căi de faptele tale rele? El răspunse: Dacă m-aş căi, oare Dumnezeu m-ar pune, Hypatios, pe vechiul meu loc? Dar acesta îi zise: „Nu trebuie să te gândeşti la asta, demone, nu-ți ajunge că sfinții se roagă la Dumnezeu ca să te vadă ca pe un păcătos ce se căieşte?” El răspunse: "Eu am o asemenea putere în lume şi tu îmi spui că aş fi un păcătos? Bine mi-ai mai zis-o, Hypatios!" Şi la aceste cuvinte sfântul începu să se roage şi demonul dispăru”.

[212] Callinicos, *Vie d'Hypatios*, Sources chrétienne, nr. 177, Paris 1971.(pasaje în traducerea noastră)

Asceza, mortificarea vor fi practicate după această confruntare cu o şi mai mare îndârjire pentru alungarea ispitirilor diavoleşti. O scenă teribilă este ascensiunea, nu întâmplătoare, pe muntele Olymp, locul sacru al mitologiei greco-latine. Împreună cu alţi călugări, Hypatios urcă muntele pentru a-i alunga pe vechii zei; nici furtuna şi nici ploaia torenţială nu-l pot atinge.

Polemica consecventă împotriva vechilor credinţe mai e ilustrată de o secvenţă în care este vorba de zeiţa Artemis. Hypatios merge în vizită în Bithinia la o mânăstire: „Era tocmai perioada în care în acel timp se celebra *Calathus*, cum se numea, sărbătoare a oribilei Artemis. În fiecare an oamenii acestui ţinut nu făceau, timp de cincizeci de zile, nici o călătorie lungă. Dar cum el voia să-şi continue drumul, oamenii locului spuneau: Unde mergi, dragul meu? Demonul te va surprinde pe drum. Nu pleca, pentru că mulţi oameni au fost schingiuiţi". Hypatios pleacă şi se luptă pe drum cu o femeie uriaşă, care dispare la rugăciunea sfântului, etc.

Romanul hagiografic se ocupă de o umanitate suferindă, debusolată, umilă, prozaică, setoasă de revelaţie şi de mântuirea de răul concret. Omul sfânt, noul erou romanesc al romanului creştin, este cel prin care divinul acţionează în real, sfinţenia revelându-se drept o cale de a-i ajuta pe ceilalţi. Iar oamenii, tot mai mulţi, voiesc să imite modelul uman de viaţă al divinului. Şi cei ce reuşesc vor fi campionii lumii lor.

Una din bijuteriile romanului hagiografic transmis nouă este şi ***Viaţa sfintei Melania*** pe care exegeţii au numit-o „istoria unui suflet"[213]. Scris după toate aparenţele într-o mânăstire din Ierusalim de călugărul Gerontius din anturajul Melaniei, firește, tot ca o mărturie, acest roman având în centrul lui pe Melania cea tânără reliefează un personaj intelectual, dialectic, polemic şi fin al cărui profil complex îşi păstrează fascinaţia şi azi.

Melania trăieşte la finele secolului al IV-lea şi în primele patru decenii ale secolului al V-lea (moare la 31 decembrie 439). Un străbunic al ei fusese consul imperial. Spaniolă şi romană prin ascendenţa ilustră, Melania face parte din cea mai înaltă societate a Romei: are acces la curtea imperială, averile fabuloase îi sunt împrăştiate pe trei continente, luxul ei atinge culmea rafinamentului. Numai că lumea Melaniei trăieşte o stare de debusolare în care valorile materiale pierd tot mai mult din importanţă, în timp ce valorile spirituale par să se afirme ca cel mai de preţ bun al vieţii sociale. Barbarii atacă cu o cumplită violenţă Imperiul Roman. Noi teritorii cad sub stăpânirea lor şi nimeni nu li se mai poate opune.

Alaric pradă, la 24 august 410, chiar splendida Romă, sacrilegiu care prevesteşte pentru mulţi sfârşitul lumii. Elita romană fuge fie în nordul Africii, fie în sudul Italiei sau în provinciile din Asia. În această dezagregare a fostului imperiu a cărui capitală fusese deja mutată de Constantin cel Mare la Constantinopole, unii dau vina pe creştinism, făcându-l vinovat de a fi atras mânia zeilor. Creştinii se apără însă prin exegeţi ca Aurelius Augustinus, arătând că, dimpotrivă, numai credinţa creştină poate aduce o salvare sufletelor într-o lume a bunurilor pieritoare. Aristocrata Melania, a cărei străbunică fusese tot o Melanie ce dusese o viaţă ascetică, convertită fiind la creştinism, creşte în psihoza Romei

[213] *Vie de Sainte Melanie*, texte grec, introoduction, traduction et notes par le dr. Denys Gorce, Sources chrétiennes, nr. 90, Paris, 1962. (citate în traducerea noastră)

îngrozite, şi, auzind de timpuriu că în lumea ei se mai poate salva sufletul, voieşte să se convertească la creştinism.

Dacă bunica Melaniei fusese tolerată de familie ca o excentrică, opţiunea fetei declanşează un scandal. Familia o mărită la paisprezece ani cu Pinien, tânăr strălucit, dintr-o familie consulară. În noaptea nunţii Melania îşi roagă bărbatul să trăiască în castitate pentru că inima ei se dăruise lui Iisus, iar tânărul soţ, crezând că totul este o toană de fetiţă răsfăţată, îi promite că îi va îndeplini promisiunea după ce-i va naşte doi copii. Melania acceptă şi îi reaminteşte lui Pinien cuvântul dat pe care acesta va trebui să-l respecte, dar abia din clipa în care, din nefericire, le mor amândoi copiii. Cuplul va duce de aici înainte o viaţă castă, spre stupoarea părinţilor şi a întregii aristocraţii romane. Dar indignarea acestora nu va fi o piedică serioasă pentru soţii care îşi încep exerciţiile de practică a virtuţii. Tinerii părăsesc Roma, ducând o viaţă retrasă la una din vilele somptuoase de la ţară. Melania are acum douăzeci de ani şi ea descoperă că tinereţea şi frumuseţea ei le îngreunează drumul spre asceză:

„Astfel, neputând de la început, din cauza deşertăciunilor tinereţii, să se dedea cu totul înfrânării, ei s-au hotărât să se îmbrace sărăcăcios. Prea fericita se îmbrăcă deci într-o rochie de rând şi veche, încercând prin asta să-şi ascundă frumuseţea tinereţii. Cât despre el, cum s-a hotărât să lase la o parte pentru vecie îmbrăcămintea scumpă şi viaţa de răsfăţ, se îmbrăcă în veşminte de Cilicia.

Prea fericita văzând că el nu lepădase totuşi cu totul podoabele veşmintelor se supără, dar îi fu teamă să i-o spună de-a dreptul, din cauza văpăii ascunse a tinereţii şi anilor fragezi. Ea vedea că el era încă în întreaga sa vigoare trupească. Şi într-o zi, ascunzându-şi dibace ce simte, se hotărî să-l ia pe departe: <Nu-i aşa că de când am început să ne ţinem legământul făcut lui Dumnezeu, inima ta nu s-a închis gândului de-a mă dori?> Dar prea fericitul, curat în gândurile sale, gata să le arate şi lui Dumnezeu, îi răspunse: <De când i-am promis lui Dumnezeu şi de când am început o viaţă curată nu te consider altfel decât pe sfânta ta mamă, Adelina>. Şi ea îi spuse încurajându-l: <Ascultă-mă, deci, ca pe mama ta şi sora ta spirituală şi leapădă veşmintele de Cilicia căci nu este bine să le porţi când ai întors spatele, pentru dragostea de Dumnezeu, deşertăciunilor lumii>. Şi el, ştiind că ea îi vorbea pentru binele lui, se supuse pe dată acestui sfat găsindu-l folositor pentru salvarea amândurora şi, scoţându-şi hainele de Cilicia se îmbrăcă în haine de Antiohia, nevopsite, cu un preţ foarte mic. Ajunşi astfel prin graţia lui Dumnezeu la această practică a virtuţii ei s-au îndreptat spre o alta şi cu înţelepciune schimbând între ei gânduri, spuneau: <Dacă ne vom deda la lipsuri care ne întrec forţele, atunci corpurile noastre, neputincioase să le suporte din cauza vieţii trecute îndestulate se vor slăbi cu totul şi am putea ajunge din nou în păcat...>

Şi în timp ce ei gândeau astfel, diavolul, duşmanul adevărului, i-a supus unei încercări foarte grele. Gelos că-i vedea atât de iubitori de Dumnezeu diavolul îi trimise gânduri rele lui Severus, fratele preafericitului Pinien, şi îi sfătui pe sclavii lor să le pună oprelişti”.

Despre ce era vorba? Cei doi se hotărâseră să-şi vândă întreaga avere pentru a o dărui săracilor şi bisericii, iar sclavii se răscoală auzind că vor fi vânduţi sau dăruiţi lui Severus sau altora. Intervine împărăteasa Serena. Invitată la palat, Melania merge în audienţă îmbrăcată în cele mai umile veşminte. În pofida aşteptărilor, împărăteasa o înţelege pe Melania şi îi destăinuie că Severus

complotează să pună mâna pe averile ei şi ale lui Pinien, considerându-i inapţi să le mai administreze.

Împăratul Honorius îi promite Melaniei să o ajute să-şi vândă averile fără opreliști. Totuşi, greutăți apar pentru că, de pildă, casa Melaniei din Roma este atât de scumpă, încât nu există nici un cumpărător care să poată plăti preţul ei adevărat. Dar Alaric devastează Roma, ceea ce determină o gravă scădere a valorilor bunurilor materiale. Cuplul creştinat îşi vinde cam tot ceea ce avea şi ne putem imagina cu greu averea dăruită bisericilor din toată lumea de cei doi tineri care aveau un venit anual care rivaliza cu acela al împăratului Romei!

Trecându-şi în revistă bogățiile, Melania traversează stări de nelinişte pentru că imaginea sărăciei este totuşi în măsură să o tulbure. Cea care trăise în lux şi frumos a ales o viață de privațiuni. Oare va putea să-şi ducă hotărârea până la capăt? Naratorul inserează gândurile Melaniei aduse după cum spune el, de „demonii" conştiinței: „Diavolul, spuse ea, găsind deci un prilej bun, mi-a pus sub ochi lucrăturile minunate ale acestor marmure şi bogățiile nemăsurate ale moşiilor". Dar dragostea de sfinţenie iese triumfătoare în lupta cu bunurile lumeşti. „Tu nu-mi vei împiedica drumul pentru atâta lucru, o, diavole", strigă Melania personajului care, de acum înainte, o va vizita cu regularitate.

În Africa, unde se refugiază împreună cu Pinien, se întâlneşte cu Aurelius Augustinus. Încep grelele mortificări ale corpului, prin post, contemplație, claustrare, acceptarea celei mai mari degradări a mizeriei. Aventurile personajului asumate în vederea scopului clar exprimat — atingerea perfecțiunii — excelează în descrierea încercărilor de acest gen, a tentațiilor reprimate.

Melania nu mai doarme, nu mai mănâncă, nu mai vorbeşte, nu râde, converteşte la castitate tineri şi tinere, poartă veşminte grosolane, se zideşte într-o celulă, apoi într-un cufăr de scânduri, circulă în Africa, la Ierusalim, la Alexandria, sfătuindu-se cu sfinți celebri din dorința de a se iniția în viața monahală. Înțelegem, în fine, că abstinența e o modalitate de a-l slăbi pe „diavol".

Aventuroasă este călătoria Melaniei prin Tripoli, spre Constantinopol. Frica acestei singuratice de a intra în oraşul imperial creşte lângă unchiul ei Volusianus, unul din marii oameni politici ai imperiului. Muribundul este atât de uimit văzând-o pe patriciană în ce hal a ajuns, încât îi spune celui care scrie: „Uiți oare, părinte, cu câtă grijă a fost ea crescută, ca şi toată familia noastră? Şi acum, iată la ce neputințe şi la ce sărăcie s-a supus"! Melania nu mai vorbeşte decât prin aceleaşi fraze, deja ştiute, despre viața eternă şi eliberarea de diavolii care ard în focul iadului pe cei nevolnici. Apare, bineînțeles, diavolul, foarte gelos pe faptele Melaniei. El este deghizat într-un tânăr bărbat negru care amenință cu silnicii şi vicleşuguri. Dar rugăciunile îşi vor face datoria.

Trebuie spus că citatele abundente din text, recomandările mistice nu pot întuneca stranietatea fascinantă a acestui destin ce se afirmă cu noblețe şi tenacitate într-o lume în care creştinismul nu câştigase cu totul partida. Citite cu atenție, rugăciunile, foarte dese în text, nu sunt decât monologuri care transcriu stări emoționale intense. Tema diavolului, tema centrală a acestui roman, va face carieră în acea „literatură a diavolului" născută peste secole în mediile protestante.

Prezența invocațiilor ca şi a altor procedee comune obligatorii demonstrează că romanul hagiografic îi impune celui care îl scrie să respecte unele reguli precise. Hagiograful — observa René Borius — doreşte de obicei să explice

că el nu scrie decât din datorie pentru a se supune unor comandamente superioare mai presus de voința lui[214]. De aceea romanul său va dori *să edifice* şi nu să informeze.

Având în minte *Epistolele lui Pavel*, vom putea înțelege concepția creştină despre glorie din acest roman hagiografic, tentativa de a se autoconstrui a eroului, sacrificarea valorii individuale pentru valoarea ei exemplară. Interesant este că sfântul, devenit personaj de roman ce se vrea realist, dar un roman realist cu tendință, sfârşeşte în ficțiunea literară. Şi aceasta pentru că romancierul se vede nevoit să demonstreze că personajul său a dobândit grația divină, proba de foc constituind-o minunile. Recursul la fantasticul miracolelor are menirea de a semnifica faptul că eroul are acces la o condiție supraumană. Fantezia, gustul pentru narația frumoasă, realismul, imprevizibilul aventuros determină o depăşire a locurilor comune ale acestei arhitecturi romaneşti ce şi-a asumat, pentru a se afirma şi supraviețui, formulele de umilință, predica, citatele religioase.

Viața lui Germanus*,** scrisă de Constance de Lyon, conține episoade realiste şi fantastice de o excepțională valoare literară. Secvența în care Germanus doarme de bună voie în ruinele în care se cuibăriseră demonii, dialogul acestuia cu fantomele care îl roagă să sape morminte pentru trupurile lor ne aduc aminte de celebrul roman fantastic ***Manuscrisul de la Saragosa.

Țelul autorului de roman hagiografic, tezist în scrierile sale, se află la antipodul celorlalți colegi ai săi, netraversați de suflul mistic. El nu vrea să se răfuiască politic şi nu abordează caricatura grotescă şi pamfletară, pentru că sufletul lui nu este scindat; nu pune preț prea mare pe aventura erotică şi geografică, pentru că nu aspectele exterioare, comportamentiste ale vieții individuale îl interesează. El doreşte în mod clar să scrie despre ascensiunea sufletului spre puritate, despre „viețuirea cea nematerialnică" şi mai ales despre acele firi mistice intens reflexive, sensibile, care învață „ce este sufletul cel gânditor" — după o expresie a lui Calist, episcopul Constantinopolului, din ***Viața lui Grigorie Sinaitul***.

Calist (ca şi alții, de altfel, un exemplu fiind chiar Atanasie, care „adună date", mărturii, interoghează martorii oculari în deşertul Tebaidei) foloseşte un procedeu pus în circulație destul de târziu de romanul modern pentru a da ficțiunii un mult mai tranşant caracter de verosimilitate şi veridicitate şi anume interogarea reportericească a martorului ocular de către narator, cel a cărui confesiune poate întări despre „smerenia cea covârşitoare" ... „sârguindu-se în trup materialnic să fie nematerialnic".

Romanul hagiografic, în general de dimensiuni reduse, foarte sintetic, a fost romanul conştiinței unui personaj şi al evenimentelor legate adânc de devenirea acestei conştiințe. Aceasta ar fi noutatea esențială, aceea care face ca Plutarh să fie autor de biografii, iar Atanasie, Sofronie, Grigorie de Nyssa — autori de romane.

Ocupându-se de un singur personaj, romanul hagiografic a consemnat un exces de psihologizare, de interiorizare, ceea ce l-a deosebit de romanul grec orientat cu precădere spre aventura geografică. Sfâşierea, traumele, mortificările, revelațiile, apoi iluminările şi devenirile au cunoscut aici o violență psihologică, o

[214] Constance de Lyon, *Vie de Saint-Germain d'Auxerre* par René Borius. Sources chrétienne, nr. 112, Paris, 1965. (citate în traducerea noastră)

bruscare cu totul neobişnuită şi incredibilă. Lectorul, la sugestia autorului, le poate motiva prin teza divinului şi a revelației: divinul şi revelația au funcția de a ajuta personajul să îndure o transformare spirituală. Romanul însă le pune pe seama condensării epice şi a unor tipologii umane ieşite din comun.

Atât cei despre care se scrie, cât şi cei care adeseori scriu, sunt firi pătimaşe, vulcanice, foarte depărtate de structura psihosomatică a scriitorului greco-latin, adeptul măsurii. Egipteni, sirieni, efesieni, arabi, capadocieni, numizi — ei au rezultat din amestecuri etnice eterogene şi au dorit să-şi capete naționalitatea romană prin credință, aceea care acorda naționalitatea în imperiul bizantin.

Fanatismul de la începuturi va fi turnat în conştiința personajelor a căror combustie psihică atinge zone insuportabile. Devenit trăsătură esențială, miezul arhitecturii romanului hagiografic, paroxismul psihologic, generator de rupturi, căutări, iluminări, se va păstra în întreaga cultură a Europei răsăritene. Instalat într-o conştiință, romancierul va folosi toate mijloacele canonice şi necanonice pentru a o face verosimilă. Spectaculosul, născut dintr-un exces psihologic, dă acestui roman tenta fantasticului.

Personajul romanului hagiografic îşi caută în fond o lume conformă cu metafizica sa, ceea ce produce coagularea unei realități psihologice perfect personale. Exercițiul autoconstruirii unui destin sfârşeşte însă de obicei într-o aventură individuală închisă, care este ascetismul, singularitatea monastică, forme de ruptură şi discontinuitate culturală. Devenirea personajului se opreşte aici, după o combustie rapidă.

Ascetul, misticul nu iubesc lumea, ci iubesc în final o abstracțiune despre ea. Erosul deturnat de la umanitate şi natură are ca efect neaşteptat incomunicabilitatea, adorarea singulară a lui Dumnezeu, pe când umanismul hristic afirmă, dimpotrivă, un ideal de comunicare cu celălalt. S-ar putea observa, preluând o remarcă a unui exeget, că nici catolicul Don Quijote nu se sustrage în sublimul său acestui individualism contrazis de însuşi conceptul idealului umanismului creştin.

Absorbirea psihologiei individuale de către liniştea abstractă a ideii se arată a fi în romanul hagiografic singura realitate care mântuie de o combustie insuportabilă, neomenească. Identificarea personajului cu ideea scoate în final acest personaj din sfera umanului. Ideea de devenire moare. Personajul „neuman" şi dogmatic ucide chiar enorma sa complexitate. Căutarea, integrarea fertilă eşuează în certitudinea absolută: acesta ar putea fi considerat eşecul atât al romanului, cât şi al personajului ideologic, cel care tinde să absolutizeze numai secvența ultimă a parabolei hristice.

Romanul disident

Spiritul bizantin, în latura practică a creației epice, a dat o uriașă literatură de istorii. Dragostea pentru istorie era atât de mare la bizantini, încât plăcerea de a povesti evenimente la care cei ce povesteau fuseseră martori a devenit în secole un lucru normal pentru aristocrații imperiului. Caracterul dual al societății bizantine s-a vădit însă cu prisosință şi aici, în această literatură ce se dorea continuatoarea istoriografiei şi criticismului greco-latin.

Tirania absolutismului imperial a determinat dedublarea istoricului. Criticismul greco-latin devine laudă deşănțată în ambianța politică a totalitarismului imperial de proveniență orientală. Cronica de tip bizantin începe cu Malalas din Antiohia, spre 574, dar celebru pentru latura aulică a istoriografiei imperiale este Procopius din Caesarea Palestinei, educat probabil la şcoala de retorică din Gaza, secretarul generalului Belizarie.

Într-o literatură saturată de cronicari celebri ce puneau accent pe colportajul vulgului în linia unei note exotice şi imaginative, istoriografia aulică bizantină îşi lua ca modele pe Herodot, Tucidide, Polibiu. Persoane elevate, diplomați, prinți au scris despre istoria politică a imperiului pe toată durata sa. Numai că spiritul istoriografiei nu se mai putea manifesta deschis într-o cultură aflată sub influența autarhiei imperiale despotice. Criticismul ce se cerea exprimat, a provocat uneori ruptura dintre opera publică şi cea secretă. Eul creator a fost nevoit să se dedubleze. Ruptura schizoidă a dat pe de o parte istoriografia căzută în panegiric, care îl exalta pe bazileu, iar pe de alta, istoria secretă, lucidă, o autopsie a aceleiaşi lumi adulate.

Vrând să scrie o istorie adevărată a vremii sale, Procopius din Caesarea a scris de fapt un roman disident, primul probabil din istoria literaturii universale, ce se constituie ca o viziune absolut contrară a operei sale oficiale (cunoscută sub numele de *Războaiele*).

Răsăritul ortodox a adus în istoria romanului o arhitectură epică inedită ce va cunoaşte o lungă şi neaşteptată posteritate. Este vorba de romanul politic protestatar, care inventează disidența literară considerînd mărturia epică un mijloc de influență politică. Personajele acestui roman sunt prezențe istorice reale. Nicăieri în Europa nu s-au scris romane disidente care să-i aibă ca protagonişti pe Carol cel Mare, Ludovic al XIV-lea, sau regii Angliei pentru simplul motiv că Apusul nu a cunoscut formele totalitare ale Răsăritului manifestate din timpul lui Justinian până la sfârşitul secolului al XX-lea. Dante ar putea fi pomenit aici, exilatul politic ducându-şi *Divina Commedie* cu el în pribegie, dar la el a fost mai de grabă vorba de un partizanat politic pătimaş. Rabelais a suferit de pe urma bisericii şi a fost forțat să-şi cenzureze romanele, dar el nu a scris romane secrete; ceea ce a scris a fost publicat în timpul vieții lui în afara Franței sau în Franța. Oricât de aprigă a fost Inchiziția în Europa, nu a putut opri spiritul critic să se afirme. Răsăritul, în schimb, prin *Istoria* lui Iustinian, deschide paradigma literaturii disidente şi interzise. În timp, ea i-a avut ca protagonişti pe Lenin, Stalin, Ceauşescu.

Personajele romanului politic scris de Procopius sunt perechea imperială

Iustinian şi Teodora, precum şi lumea din jurul lor. Devenite personaje epice, prezențele politice se vor supune logicii romanului satiric, pus în valoare de Petronius şi Apuleius. Caracterul diabolic al perechii imperiale zgâlțâie din temelii lumea. Influența romanului hagiografic (unde eroul îl alungă pe diavol rezistând ispitelor) apare aici ca un ecou invers: personajele încheie pactul cu diavolul, acela care le oferă puterea absolută şi măreția lumească, dar care le predestinează sufletele pentru Infern. Iustinian este asimilat diavolului. Totul amintește o observație celebră a lui André Malraux din *Antimemorii*: „Diavolului îi plac colectivitățile, şi chiar mai mult, adunările; măreția de asemeni".

În *Istoria* sa, Procopius îşi dovedeşte duhul creştin vitriolând starea de anomie prin mijloacele şi în spiritul romanului satiric, ducând răul pînă la absurd. Selectarea evenimentelor epice se face prin grila urii naratorului (cel care are acces la intimitatea vieții imperiale) față de personajele şi lumea „creată" de acestea. Locul naratorului nu mai este în acest univers putred, greşit croit. Chiar viața scriitorului, scriind romanul, e amenințată cu moartea aşa cum era amenințat cu moartea martirul creştin. Acest autor este un potențial martir politic.

El, şi alți câțiva, puțini, intelectualii aristocrați, ceea ce va fi numit în timp *inteligheția Răsăritului*, sunt singura forță dreaptă dar neputincioasă, într-o lume anapoda, o lume care alunecă sub ochii noştri de la lege la fărădelege sau o singură lege:

„N-a rămas în rânduială deplină nici lege şi nici înțelegere, şi totul a fost siluit şi destrămat, iar statul arăta ca o stăpânire cruntă, neîntemeiată, schimbătoare şi mereu întoarsă pe dos şi luată de la capăt. Hotărârile conducătorilor păreau schiloade, deoarece mințile lor erau tulburate de teama față de un singur om. Cei care judecau plângerile împricinaților hotărau nu după dreptate şi lege, ci după cum pricinile erau sau nu erau pe placul răzvrătiților, iar judecătorul care nu ținea seamă de spusele lor ajungea în primejdie de moarte. Mulți împrumutători au dat îndărăt datornicilor dovezile de împrumut fără să primească vreo dobândă; o sumedenie de stăpâni şi-au slobozit slujitorii de nevoie. Se spune că o mulțime de femei au fost silite de sclavii lor să facă ceea ce nu doreau. Odraslele unor oameni de seamă s-au împrietenit cu aceşti tineri şi îndemnau părinții să pună la cale lucruri neplăcute, între altele să lase avuțiile pe seama lor. Mulți alții se vedeau nevoiți să intre în aşternuturile răzvrătiților, cu ruşine şi împotriva voinței părinților"[215]

Vechea lege romană, dreptul, codul civil menținut de autoritatea vechilor împărați din dinastia Antoninilor nu mai funcționează. Naratorul ne asigură că „nici nu poți pomeni vreo fărădelege iscată de oameni care să nu fi fost săvârşită în timpul acela şi să-şi fi primit pedeapsa".

Scris la persoana întâi ca o spovedanie despre nedreapta rânduială a lumii, textul se umple de disperarea mărturisitorului, incapabil să acționeze în politic şi social. Şi atunci el vrea, cel puțin, să arate, să mărturisească. Cartea este plină de aceste tentative de veridicitate, şi ele gândite ca o disidență față de panegiricile literaturii encomiastice a vremii: „Voi arăta acum ce fel de oameni erau Iustinian şi Teodora, şi cum au măcinat ei împărăția romană..."; „Cum a răpit el toate

[215] Procopius din Cesarea. *Istoria Secretă*. Traducere şi introducere de H. Mihăescu. Editura Academiei, 1972.

averile voi arăta acum...”; „scriu numai ce am putut afla” se notează în altă parte; „Vom arăta îndată cum a izbutit el să calce în picioare podoabele cetății şi toate lucrurile frumoase din Bizanț şi din fiecare cetate”; „locuitorii din cetatea mea de naştere din Cesarea şi din alte cetăți au socotit că ar fi o nebunie să îndure răutăți din pricina unei credințe deşarte şi şi-au schimbat numele zicându-şi creştini; ei au izbutit prin această înşelătorie să scape de urmările legii”.

Ca secretar al lui Velizarie (sau Belizarie) generalul cu cea mai mare trecere în imperiu, Procopius i-a cunoscut direct pe cei care sunt personajele romanului său. Realismul dus pînă la „copia după realitate”, o copie ficționalizată conform tezei în discuție, apare ca unul din caracterele dominante ale romanului politic.

În cartea lui Procopius fiecare amănunt are menirea de a evoca nebunia, de a sugera destrămarea, apocalipticul. Cele două perechi, Iustinian şi Teodora, Velisarie şi Antonina, concentrează toate viciile speciei umane:

„De aceea eu şi mulți dintre noi am socotit totdeauna că Iustinian şi Teodora nu-s oameni, ci duhuri necurate, sau cum zic poeții <vârcolaci sorbitori de sânge>; ei s-au sfătuit cum să piardă cât mai temeinic şi mai repede toate neamurile şi lucrurile oamenilor; au luat chip de om, s-au făcut duhuri cu trup omenesc şi au cutremurat tot pământul locuit de oameni. O dovadă de aceasta, printre altele, e şi tăria isprăvilor săvârşite de dânşii; căci între duhurile rele şi oameni e o mare deosebire...”. „Unora dintre însoțitorii lui Iustinian, care stăteau împreună cu dânsul în palat până târziu noaptea, de altfel oameni sănătoşi la minte, li se părea că văd în el un chip ciudat din lumea duhurilor”.

Cât priveşte pe Velisarie, scrie Procopius, acesta „a căzut sub blestemul tuturor romanilor, deoarece pusese cele mai de seamă treburi ale statului mai jos decât poftele şi dorințele familiei sale”. Antonina se răzbună crunt pe cei care îi dezvăluie lui Velisarie legătura vicioasă cu tânărul Teodosie, un trac devenit obiectul plăcerilor ei: „Se zice că dânsa le-a tăiat mai întâi limbile, apoi i-a hăcuit în bucăți, i-a pus în saci şi fără nici o sfială i-a aruncat în mare fiind ajutată la această ispravă de către unul din sclavii casei cu numele Eugen care luase parte şi el la fărădelegile împotriva lui Silverius”.

„Novatorul” Iustinian, instauratorul unei tiranii ce-şi trage rădăcinile din Orientul persan, concentrează toate trăsăturile negative ale conducătorului care ucide libertatea şi normalitatea elementară a vieții. El rupe legătura cu instituțiile romane lăsîndu-se atras de formele de conducere satrapice. Caracterul drăcesc al manipulării oamenilor constituie o altă trăsătură excepțional reliefată în scene de o mare forță expresivă. Un exemplu îl constituie manipularea lui Liberius şi Laxarion cu scopul de a pune mâna pe cât mai multe bogății. De altfel, Iustinian îi jefuieşte de averi până şi pe orfani, şi în general nu are altă lege decât banul. Spolierea apocaliptică a imperiului de către poftele imperiale este exprimată prin trecerea în revistă a tuturor claselor frustrate: de la dregători, la meşteşugari, săraci, cerşetori, „cumpărători de pâine” şi de apă.

Procopius ne obligă să privim socialul prin acțiunile dictaturii. Aceasta distruge sistematic tot ce e valoros, elitar, tot ce poate fi socotit de excepție, încurajând în schimb tot ceea ce este lipsit de personalitate, crud, imoral, agresiv, fără inteligență Descrierea dictaturii bizantine importată în Europa răsăriteană a veacului al şaselea din Orient, reliefează geniul romanesc al lui Procopius care stă

în mod legitim alături de romancierii veacului douăzeci, cum ar fi antistaliniştii Soljeniţân şi Pasternak, disidentul Paul Goma, apoi Carpentier şi Marquez, autorii faimoaselor introspecţii în configuraţia dictaturilor sudamericane.

„Răzvrătiţii" sunt instrumentele prin care Iustinian diseminează teroarea în Bizanţ. Crima în masă e un mod de acţiune oficializată. Dispunând după bunul plac de averile imperiului, Iustinian sleieşte popoarele imperiului ameninţat de agresori printr-un constructivism falimentar pe care Răsăritul Europei l-a cunoscut din nou în secolul al XX-lea în timpul comunismului: „Iustinian făcea ce voia şi întorcea toate lucrurile pe dos... A căutat să arunce bani mulţi în zidiri şi palate la marginea mării, înfruntând năvala necontenită a valurilor. Îngrămădea stânci peste stânci, pornind de la ţărm şi mergea cu încăpăţânare înainte, luptând cu talazurile şi luându-se la întrecere cu tăria adâncimilor, ca unul care avea putinţa să se ţină deasupra".

Dacă în Iustinian s-a cuibărit diavolul fiind o întrupare a acestuia, cât priveşte Teodora, ea apare asemeni unei actriţe de film, sexy, plină de ambiţii, dotată cu o personalitate puternică, ajunsă printr-un noroc al sorţii să guverneze lumea. Inteligenta împărătească, fostă femeie de consum, se conturează excepţional între târfă — om politic, personaj feminin de o complexitate psihologică niciodată imaginată de roman până la Procopius.

Teodora creşte din vitriolările lui Procopius cu o forţă epică remarcabilă. Scriind despre Teodora, Procopius atinge apogeul măiestriei narative. El devine liber şi libertin ca Teodora. Imaginaţia romanescă, crispată deobicei de pudibonderii creştine, ţâşneşte cu o forţă "păgână" întîlnită doar în romanul elenistic. Curiozitatea şi patima nemăsurată de a o desfigura îl împing pe autor să scrie lucruri pe care până la el literatura nu le cunoscuse:

„Teodora nu era încă împlinită pentru dragostea cu bărbaţii, şi n-ajunsese să-i guste ca femeie, dar se împreuna cu haimanale, cu o poftă vrednică de un bărbat, şi mai ales cu sclavii care însoţeau stăpânii la teatru şi săvârşeau în clipele de răgaz fărădelegi de felul acesta. Ea a stăruit mult timp într-o casă de desfrâu măcinându-şi trupul cu o îndeletnicire împotriva firii".

Femeia de consum, scenele de streap-tease sunt descrise de imaginaţia înfierbântată a lui Procopius. Ca şi femeia-om politic de o forţă de decizie ieşită din comun. Comentariul auctorial — substanţa romanului disident -, surprinde magistral paralizia forţelor sociale din imperiu, starea care favorizează instaurarea dictaturii. Romanul politic îşi asumă drept sarcină cuprinderea epică a dezastrului. Procopius descrie dezastrul religios (sectele şi ereziile, plus represaliile), pedepsele în masă ce dezechilibrează forţa imperiului, fuga masivă a populaţiei, cu alte cuvinte emigrarea din pricini religioase sau politice.

Suspendarea oricăror forme democratice de decizie duce la centralizarea nefastă a puterii: Iustinian „nu lăsa pe nimeni din Împărăţia Romană să judece după mintea lui, ci îşi îngăduia o slobozenie nebunească şi rânduia dinainte ce hotărâri trebuiau luate". De aceeaşi atenţie se bucură reliefarea supunerii politice, umilirea dirijată a celor ce-ar putea conta politic („statul ajunsese o slugărnicie, iar ea — Teodora — n.n. — o îndrumătoare de slugarnici"), dezbinarea calculată a celor ce-ar fi putut ridica glasul, reţeaua de spionaj ce acţionează infailibil în tot imperiul, sentimentul de insecuritate al cetăţenilor, deportările, corupţia, negoţul de vieţi, distrugerea operelor de artă, cenzura şi graniţele închise: „Căci nimeni,

spune Procopius, nu putea părăsi Bizanțul fără încuviințarea oamenilor puşi sub ascultarea dregătorului numit *magister officiorum*".

Jurnal.

5 Septembrie 1999, New York *Cînd am scris aceste pagini, între 1985-1986, am fost izbită de asemănarea dintre dictatorii Nicolae Ceuşescu şi Elena Ceauşescu pe deoparte, si antecesorii lor din Bizanț pe de alta, de similitudinile dintre atmosfera din România şi aceea din Imperiul Bizantin. Vorbind într-un timp al dictaturii despre romanul disident născut în Răsăritul Europei, era un act imprudent. Dar, dincolo de orice amenințări extraestetice, nu puteam să ignor o arhitectură epică, din nefericire specifică Estului Europei şi Rusiei. Îl aveam in minte pe Paul Goma, desigur, al cărui nume, interzis în Romania, nu a fost pomenit în textul original. Întrebarea pe care mi-o puneam atunci era dacă ceea ce trăiam facea parte dintr-o continuitate sau era doar o secvență dintr-o suită de accidente istorice.*

Era Răsăritul condamnat la dictaturi veşnice şi cenzură? La neaşezare şi criză permanentă? La incapacitatea de a se regăsi într-o formă politică în stare sa acorde individului comfort, libertate şi respect? Criza perpetuă să fi fost singurul lucru care ni s-a transmis în istorie din Bizanț? Şi m-a cuprins groaza că ceva asemănător a ceea ce s-a întîmplat Bizanțului ni se poate întâmpla şi nouă, românilor. Că ar putea dispare totul, inclusiv limba română, limba în care scriu şi gândesc, iar tot ce am scris in viața mea va rămâne o excentricitate a istoriei culturii, scrieri într-o limbă pe care nu o va mai şti nimeni.

Romanul disidenței are un puternic aspect emoțional. Naratorul implicat sentimental, politic, spiritual doreşte să convingă pe ceilalți — din alt spațiu geografic sau pe cei ce vor veni in istorie -- de adevărul mărturiei sale față de forma de guvernare în care trăieşte şi lumea creată de aceasta. De aici descriptivismul, accentul pe portretul moral, stilul eseistic şi comentariul politic.

Personajele acționează în secvențe narative scurte dar memorabile. Dialogul este înglobat comentariului auctorial. Suferința, starea de oprimare şi insecuritate a celui ce scrie, faptul senzațional că el dezvăluie ceea ce puterea oficială nu permite, sub pedeapsa cu moartea, să fie dezvăluit, acordă acestui roman un caracter tensionat. El se citeşte cu sufletul la gură tocmai pentru că fiecare informație transcrisă a fost interzisă şi l-a putut costa capul pe acel care a făcut-o. Că este aşa, o arată chiar istoria acestui text pe care urmaşii lui Procopius l-au ținut ascuns timp de generații având marele curaj de a nu-l distruge.

„Literatura de sertar" inaugurată de Procopius din Cesarea în Imperiul de Răsărit şi la noi de Dimitrie Cantemir prin *Istoria ieroglifică* a croit o arhitectură epică susținută de un puternic tragism, de un polemism virulent, de veridicitate, satiră grotescă. Personajele lui Procopius ating, dacă nu caricatura, atunci absurdul, fiind memorabile tipologii negative, puternic destructive la nivelul speciei.

Procopius a fost nu numai un secretar imperial dar şi un scriitor care s-a hotărât să facă dreptate vremii sale scriind despre cei care au compromis imperiul. Mai puternică la acest autor decât nevoia de dreptate în prezent este aceea de a o transfera posterității. Într-o literatură sufocată de romane estetizante, de evaziune

în exotism, panegiric şi encomiastic, Procopius îşi relevă geniul făuritor al unei neaşteptate deschideri spirituale şi angajări culturale atât în câmp estetic, cât şi politic.

Sinteză şi dezagregare

Bizantinism romanesc înseamnă aşadar tendenţiozitate: ideologică, livrescă, psihologică. Romanul disident e tendenţios politic, până la absurd şi grotesc. Romanul de aventuri cavalereşti este tendenţios mimetic şi livresc în exagerata identificare cu modelele vechi; şi romanul bizantin este tendenţios ideatic atunci când psihologia devenirii către un adevăr general uman cade în dogmă. Această experienţă a romanului, unică în contextul istoriei romanului universal, va fi mai târziu un punct de plecare în explicarea unor arhitecturi romaneşti ale secolului al XX-lea dezvoltate de culturile sovietice, comuniste, ale realismului socialist, ce vor plasa dogma şi propaganda politică în centrul lor, determinând prin recul proliferarea romanului disident.

Sofistica s-a dovedit în romanul grec un mijloc de conservare a „păgânismului" într-o epocă în care creştinismul îşi începuse "revoluţia culturală". Şcolile de sofistică au încurajat romanul (în special cel erotic şi de aventuri) ca gen literar, conferindu-i chiar reguli şi canoane.

În romanul erotic şi de aventuri elenistic, scris în primele secole ale erei noastre, descrierea operelor de artă din templele, castelele, aşezările miraculoase sau exotice, alegoriile mitologice au constituit o exigenţă de origine sofistică şi au purtau un nume canonic **—** ***ecfrasis*** sau ***ekphrasis.*** Acest artificiu vizual existent în toate romanele lumii, dar teoretizat aici, a fost o modalitate de a exprima transcendenţa, dar şi un mod de a legitima ideea că lumea reală este vizibilă şi accesibilă nouă numai prin interpretări estetice şi viziuni elocvente. ***Ekphrasis*** materializa dorinţa perfecţiunii stilistice, a perfecţiunii formale, creînd o realitate virtuală sofisticată ce va contamina mortal, pînă la dezagregare şi anulare, pe un anumit romancier şi un anumit roman bizantin.

Celălalt stil, al romanului popular, încurajat de inventivitatea orientală, în special cea siriană, s-a arăta ceva mai liber. El a acordat un loc important minunilor, faptelor ieşite din comun ce produc uimirea. Cronografele au fructificat modelele orientale. Scrisă în general într-un stil accesibil, ce a conferit concreteţe, hagiografia nu a fost nici ea prea departe de istoria fantastică. Personajul romanului hagiografic a folosit ***aretologia*** sau logica dublă sofistică în procesul convertirii şi a îmbinat exactitatea biografică cu dogma absorbită până la anularea propriei gândiri, deşi interpretarea misterului dumnezeiesc a fost întotdeauna originală.

Ca să sintetizez, se poate spune că spiritul culturii răsăritene s-a configurat în Bizanţ prin obsesia realismului istoric într-o cultură unde realismul nu avea ce căuta; în ruptura eului creator care scria pe de o parte cum se cerea, dar în ascuns, aşa cum îi dicta conştiinţa; în imposibilitatea romancierului, tiranizat de operele clasice, de a opta pentru un stil personal într-o cultură unde stilul a devenit o soluţie salvatoare; în criza opţiunilor filosofice într-un univers al ideilor sfâşiat de eclectism sau dogme; în împovărătoarea stimă faţă de modelele caracterologice

vechi ce păreau a lumina prin echilibru, dar nu mai corespundeau sufletului nou; în refugiul în teme neangajante; în modul în care romancierul înțelegea să slujească duhul ortodox, fervoarea creştină a maselor prin crearea eroului smerit şi mântuit.

Realismul, criticismul romanului greco-latin au fost fie absorbite parțial de romanul secret, fie înlocuite de sentimentul bizantin al transcedenței. Arhitectura epică zămislită în Bizanț, şi care a făcut epocă, a fost aceea în care eroul rătăcit a fost în final, printr-o ascensiune neîntreruptă spre lumina divină, salvat şi îndumnezeit. Iustinian, răstignit în infernul romanesc al lui Procopius din Caesarea, pare a avea chiar şi el în final dreptul de a se erija într-o figură mântuită a istoriei.

FÂNTÂNA MIRACULOASĂ

... Brocéliande
dont les Bretons font maint conte,
un forêt trés longue et large,
qui en Bretagne este fort célébre.
La fontaine de Bérenton
sourd d'un côte prés d'une pierre.
Les chasseurs avaient coutume d'aller
à Bérenton par la grande chaleur
y puisser de l'eau avec leurs cors
et mouiller le dessus de la pierre.
Ainsi obtenaint-ils la pluie...
Là, d'ordinaire on voit les fées..."

Wace, *Chronique des Normands*

Dacă romanul bizantin şi-a asumat romanul grec scris în secolele I-III e.n. în Asia elenistică, romanul medieval occidental s-a orientat spre temele epice de sursă clasică, transmise prin filieră latină. Greaca era necunoscută pentru copleşitoarea majoritate a cărturarilor medievali. Cu toate acestea, cei ce au formulat arhitectura epică a romanului medieval, cum ar fi Chrétien de Troyes, Guillaume de Lorris şi Jean de Meung, fuseseră expuşi romanului bizantin prin filieră latinizantă şi arabă.

Influențe greco-bizantine au existat deci, dar cunoaşterea originalelor greceşti ale lui Homer, Platon, Aristotel va avea loc o dată cu Renaşterea italiană când cărturarii din cetățile Italiei merg la Constantinopol să învețe greaca şi să cunoască filosofia platoniciană, iar filosofii bizantini conferențiază la Florența sau Avignon. Unii dintre aceştia vor deveni profesori, învățându-i greaca pe Petrarca, Boccaccio, Castiglione, Marsilio Ficino sau Pico della Mirandola. Numai că tragedia lui Oedip, a lui Eteocle şi Polinice, ale lui Eneas, Didona şi Lavinia, apoi catastrofa troiană şi cea tebană s-au arătat pe parcurs simple pretexte ficționale

tratate conform idealului curtenesc şi obsesiilor existenţiale ale scriitorului medieval; o verigă de legătură care a pregătit elaborarea unui roman original, acut simbolic, şi, după cum s-a spus, lipsit de sensul istoric şi realismul culorii locale.

Evul Mediu occidental, această unitate culturală a civilizaţiei occidentale fundamentată pe latinitate (dar care a fost mai mult decât o anexă a culturii latine) şi a cărei limbă cultă, latina, s-a menţinut ca atare timp de treisprezece secole, de la Vergiliu până la Dante[216], a reuşit în final să depăşească obsesia retorico-stilistică a antichităţii latine elaborând în literaturile de limbă vulgară din Franţa, Anglia, Germania, Italia, Spania o nouă configuraţie şi, odată cu ea, acele forme simbolice vii apte să exprime o anume mentalitate culturală.

Romanul medieval occidental a profitat de pe urma contactelor Occidentului cu Orientul, contacte vii, mai ales prin Cruciadele ce încep odată cu secolul al XI-lea. Iniţiate de Papa Urban II şi contele de Toulouse, Cruciadele debutează în anii 1096-1099, pentru ca la 1249 să se înregistreze deja o a şaptea cruciadă în urma căreia Ludovic cel Sfânt cucereşte la 5 iunie oraşul Cairo părăsit de armata arabă şi populaţie. Secolul al XII-lea nu a fost numai secolul cruciadelor, ci şi secolul exploziei romanului occidental şi al încercărilor de unificare a bisericii latine cu biserica creştină orientală.

Aceste încercări de unificare a ortodoxiei cu catolicismul au eşuat în fapt în secolul al XV-lea, deşi de drept au cunoscut un succes formal prin hotărârea comună de la Florenţa luată la 6 iulie 1439. În acest timp, călugări dominicani şi franciscani pătrund temeinic în Orientul Mijlociu. Ambasade orientale, cum ar fi cea mongolă condusă de preotul caldeean de origine turcă, Barçauma, trimis de Ilkhanul Persiei, în 1287, se accreditează în Occident. Cruciadele, pe lângă afirmarea unui ideal de viaţă esenţial pentru secolele al XII-lea şi al XII-lea, au dus la crearea Orientului latin, "un ţinut de contact între mai multe lumi"[217] .

La 1187 musulmanii recuceresc Ierusalimul aflat în posesia Cruciaţilor dar sunt nevoiţi să-l cedeze din nou creştinilor. La 1244 musulmanii intră în Oraşul Sfânt dar Cruciaţii speră să se poată alia împotriva lor cu acei mongoli care între timp distrug o parte din Europa de răsărit şi din Asia. Alianţele militare au ca rezultat secund ambiţia misionarilor occidentali de a-i converti pe prinţii musulmani. În orient (Levant) apar oraşe franceze cosmopolite a căror atmosferă am văzut-o descrisă de jurnalele de călătorie ale intelectualilor arabi din califatele spaniole.

În secolul al XIII-lea misiuni catolice şi diplomatice ajung în China, Armenia, Persia. Fraţii Vivaldi vor să ajungă din Spania în India înconjurând Africa. În secolul al XII-lea circulă chiar legenda unui preot creştin Ioan, regele Indiei. Pentru cultura medievală aceste fuziuni culturale intense au însemnat mai multă libertate a imaginaţiei, dezvoltarea gustului pentru originalitate şi invenţie, descoperirea elementului exotic precum şi a unor teritorii literare ignorate. Cultura începe să hrănească năzuinţa de eliberare de canoanele constrângătoare ale literaturii clasice, canoane care determinaseră o formalizare rigidă a literaturii.

Ştim cât de mult datorează Evul Mediu Occidental culturilor latină, greacă, bizantină şi arabă. Pe lângă aceasta, ar mai fi de precizat că, asemeni lor, el

[216] Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, Univers,1970.
[217] Jean Richard, *Orient et Occident au Moyen Age*, London, 1976.

a creat o literatură cu un caracter internațional având inițial ca limbă internațională latina, limba unui fost imperiu ce crease o literatură mondială. Numai că, spre deosebire de Roma, literatura Evului Mediu Occidental a fost determinată de un conținut creștin, "de imaginea cosmică a creştinismului ultimelor veacuri ale antichității"[218] . Literatura medievală, de altfel, în ansamblul ei, după o observație a lui Henri Pirenne, poate fi văzută ca un "Ianus cu două fețe, o gură vorbind în latină, alta în limbile vulgare, exprimând însă acelaşi suflet"[219] .

Evul Mediu a elaborat o civilizație unitară, pentru care, după cum spuneam, latina a fost inițial instrumentul de expresie. Astfel,"limba Romei supraviețuieşte şi continuă să constituie cea mai solidă legătură a solidarității religioase şi intelectuale a Europei Occidentale"[220]. În acest teritoriu spiritual unitar, orice inovație sau creație literară într-o limbă vulgară (vernaculară) a fost simțită la rândul ei ca un bun ce va cunoaşte o circulație nestânjenită şi rapidă. Romanele lui Chrétien de Troyes, deşi scrise în franceza secolului al XII-lea, vor circula în original sau în imitații din Germania până în Spania, Anglia sau Italia.

Evul Mediu — o succesiune de Renaşteri

Proto-renaşterea carolingiană din secolul al nouălea, cea ottoniană din secolul al zecelea şi proto-renaşterea din amurgul Evului Mediu au adaptat la arta şi ştiința lor fragmente ale civilizației şi culturii romane ca şi metodologia lui Aristotel. Arta şi gândirea medievală au fost profund convulsionate, instabile, datorită intensității cu care s-au străduit să reconcilieze contradicțiile dintre carne şi spirit prin logica aristotelică a lui *sic et non*, da şi nu[221].

Subtilitățile scolastice nu au putut diminua durerea trăirii deopotrivă în lumea unui sistem abstract şi în aceea a experienței imediate care se cerea conținută în sistem. Gândirea medievală s-a arătat drept un sistem complicat, minat de riscuri şi ambiguități, inspirând deopotrivă credință şi îndoială, un echilibru aflat într-un balans delicat, permanent amenințat de primejdii.

Dubla viziune a realității în fapt concret şi formă conceptuală, a pasiunii devastatoare a cărnii (durerea şi dorința, atât de umane sau umanizatoare), şi ordinea ideală a universului exprimând voința lui Dumnezeu – sunt cei doi poli ai artei şi gândirii medievale. Nominaliştii precum Aquinas sau d'Aquino s-au întrebat de altfel dacă adevărul este în "lucruri" sau în "universalii" (abstracțiuni)Descriind catedrala gotică, Henry Adams îi descria şi primejdiile, venite din emoțiile ființei şi coşmarurile bisericii[222].

---

[218] Mihai Isbăşescu, *Istoria literaturii germane în Evul Mediu de la începuturi până la 1300*, Bucureşti, 1945, pag. 31.
[219] Henri Pirenne, *Histoire du Moyen Age*, Paris, 1933.
[220] Slavatore Battaglia. *La coscienza letteraria del medioevo*, Napoli, 1965.
[221] Wylie Sypher, *Four Stages of Renaissance Style*, Peter Smith, 1978 p.36 ş.u.
[222] Henry Adams, *Mont-Saint-Michel and Chartres*, with an introduction by Ralph Adams Cram, Boston : Houghton Mifflin ; Cambridge, Mass. : Riverside Press, 1913, c1905: „The peril of the heavy tower, of the restless vault, of the vagrant buttress; the uncertainity of logic, the inequalities of the syllogism, the irregularities of the mental mirror- all these haunting nightmares of the Church are expressed as strongly by the Gothic cathedral as though it had been the cry of human suffering, and as no emotion had ever been expressed before or is likely to find expression again. The delight of its

Antichității i se succede aşadar, printr-un proces lent de tranziție şi transformare, creştinismul, „transformând concepția şi formele de viață ale antichității târzii, pregătind drumul către Evul Mediu [...]Cultura medievală priveşte în jur cu ochii antichității târzii şi construieşte în formele ei”[223].

Creştinismul continuă procesul interiorizării căii spre sine şi spre Dumnezeu, proces început în civilizațiile premergătoare. În pofida interdicțiilor bisericii, omul cult se află în contact cu operele lui Vergiliu, Ovidiu, Terentius, Boethius, Platon. O dată cu secolele al X-lea şi al XI-lea clericii îşi pun chiar în mod serios problema dacă ar fi bine să continuie sau să înlăture cultura păgână. În tot acest proces un rol esențial l-au jucat scrierile lui Aurelius Augustinus, considerate de exegeți “fundamentul întregii construcții medievale ce se păstrează în trăsăturile generale aceeaşi de la anul 400 până în veacul al XV-lea”[224]. În esența ei, gândirea medievală afirma că apariția materială a omului, încarnarea, reprezenta păcatul care a devenit ereditar şi care consta în procreație.

Judecându-se pe sine în fața instanței divine supreme, omul medieval se simțea cuprins de frică şi condamna tot ceea ce era legat de carnalitate. El tindea către ascetism şi virginitate, către interzicerea oricăror plăceri omeneşti, mergând până la a vedea păcatul chiar în simpla bucurie. Dorința de a instaura pe pământ Cetatea lui Dumnezeu, despre care Aurelius Augustinus a scris o carte celebră, a constituit unul din impulsurile cruciadelor şi ale misionarismului. La rîndul ei, literatura medievală a fost interesată intens de problema mântuirii omului şi lumii, valorile fiind percepute într-o relație față de Cristos şi “trăirea mântuirii”.

Desigur, pentru noi, oamenii secolului XXI, aceste repere par străine, dar trebuie să ținem seama că nu ne-am născut în aceeaşi lume cu aceea a omului secolului XII unde realitatea era simțită şi gândită ca religioasă, şi că “a te naşte în secolul al XII-lea creştin sau în secolul al XII-lea hindus, după cum observa Gilson, înseamnă a te naşte în două universuri diferite”. Pentru omul medieval “lumea imediată, dată, cum a noastră este azi a ştiinței, era atunci aceea a credinței. Universul apărea ca o creație a unui unic Dumnezeu în trei persoane. Isus Cristos, Fiul lui Dumnezeu, născut şi nu creat, consubstanțial tatălui se încarnase şi se făcuse om pentru a ne salva de păcatul lui Adam. La rândul lui, omul sfâşiat (decăzut) avea datoria de a colabora la această operă de mântuire, supunându-se comandamentelor lui Dumnezeu şi bisericii lui Dumnezeu pentru evitarea condamnării eterne şi pentru a se bucura etern de fericirea celestă rezervată celor aleşi”[225] .

Este bine însă să nu idealizăm lumea Evului Mediu. “Noi ştim foarte bine, scria Berdiaeff, care sunt aspectele negative şi cu adevărat tenebroase ale Evului Mediu: barbaria, grosolănia, cruzimea, violența, iobăgia, ignoranța în domeniul cunoştințelor pozitive ale naturii, o teroare religioasă întemeiată pe oroarea suferințelor infernale. Dar noi ştim de asemenea că timpurile medievale au fost eminamente religioase, că ele erau hrănite de nostalgia cerului... noi ştim că toată

aspirations is flung up to the sky. The pathos of its self-distrust and anguish of doubt is buried in the earth as its last secret.”

[223] Mihai Isbăşescu, *op. cit*.

[224] Ibid.

[225] Étienne Gilson, *La Philosophie au Moeyn Age. De Scot Erigéne à S. Bonaventure*, Paris, 1922, vol. I, pag. 150-151.

cultura Evului Mediu era dirijată spre transcendent şi dincolo de el şi că ea fiinţa la o înaltă tensiune a spiritului"[226]. Şi Michelet scrisese despre maladiile Evului Mediu. Preluându-i ideea, Jaques le Goff propunea o periodizare a Evului Mediu din acest punct de vedere: "Pe de o parte, scria el, mai mult decât o lume a uscăciunii şi a stagnării, pe de altă parte, dimpotrivă, un univers în mişcare, un salt uman, o dilatare a spaţiilor culturale, o influenţă a oraşelor, o explozie a monumentelor, un vârtej de idei, frumosul Ev Mediu al înfloririi. Apoi, începutul unui lung echilibru deprimat, mai puţin populat, mai puţin cuceritor, mai puţin îndrăzneţ, dacă uităm expansiunea în afara Europei ...[227]

Evul Mediu (această *lume de mijloc*, numită astfel în 1667 de profesorul Horn de Leyde) poate fi privit ca o renaştere lentă, ca o succesiune de renaşteri ce au culminat odată cu secolul al XV-lea. Dacă acordăm Renaşterii sensul de reînviere a culturii antice şi de interpretare a ei prin grila idealurilor prezentului, atunci procesul începe o dată cu secolul al VIII-lea, la curtea lui Carol cel Mare, cel care înfiinţează Academia de la Aachen, ca o replică a academiei platoniciene Prin acest act, Carol cel Mare a acceptat compromisul între cultura antică şi cultura creştină. O dată cu această "renaştere" limba latină a devenit limba culturii universale (pentru Occident), limba culturii imperiale, şi vor trebui să mai treacă multe secole până când literatura occidentală se va scrie în limbile naţionale.

Socotesc că n-ar fi lipsit de interes să amintesc că Otto II, fiul lui Carol Magnul s-a căsătorit cu Tofanu, o principesă bizantină (timp în care au început primele influenţe bizantine la curtea imperială) şi că Otto al III-lea, fiul principesei şi al lui Otto al II-lea, stăpânea limba greacă. Amintirea acestei alianţe a impresionat posteritatea şi o vom găsi reflectată în secolul al XII-lea în romanul *Cligès* al lui Chrétien de Troyes unde de astă dată împăratul bizantin merge la Colonia pentru a se căsători cu o prinţesă de sânge germanic.

Secolul al XII-lea, după Henri Pirenne, marele secol al culturii medievale, consemnează o a doua renaştere, aceea care aduce "şi impune un nou ideal de umanitate", rezultat din contopirea idealului religios şi cel curtenesc. "Renaşterea, observa Nicolas Berdiaeff, exista deja în profunzimile Evului Mediu şi primele sale mobiluri au fost pur creştine. Sufletul medieval, sufletul creştin se trezeşte la voinţa de creaţie. Această deşteptare prinde contur în secolele XII şi XIII când se înregistrează "cea mai înaltă elevaţie pe care a putut-o atinge spiritului creator al omului".

Energia fiinţei se concentrează spre interior, personalitatea se acreditează sub chipul cavalerului, înfloreşte cultul pentru Doamnă. "În realitate, civilizaţia medievală era deja o renaştere, o luptă împotriva barbariei şi a tenebrelor care înfloriseră în urma căderii civilizaţiei antice.Creştinismul fusese lumina în tenebre, transmutarea haosului în Cosmos. Evul Mediu este foarte complex şi bogat. Lumea a crezut mult timp că el formase un mare gol în istoria intelectuală a umanităţii, în istoria gândirii filosofice. Numai că în chiar aceste secole existau numeroşi gânditori admirabili şi o asemenea diversitate în lumea gândirii, cum nu găsim nimic asemănător în nici o altă epocă (...) Evul Mediu nu a fost o epocă a

[226] N. Berdiaeff, *Un nouveau Moyen Age*, Paris, 1930, p. 139-140.
[227] Jaques le Goff, *Pour un autre Moyen Age* Gallimard, 1977, p. 39.

tenebrelor, ci o epocă nocturnă. Sufletul Evului Mediu a fost un suflet noptatec, unde s-au dezvăluit elemente şi energii ce se reînchid după aceea asupra lor însele în conştiinţa acelei zile laborioase care a fost istoria modernă"[228].

Omul occidental

Dacă lumea antică elaborase "forma omului", Evul Mediu are meritul de a naşte pe omul spiritual, de a expune abisurile umane, intensa interiorizare şi reflexivitate. În acest tulburător secol al XII-lea se configurează romanul occidental, care este, după Pirenne, "cu arhitectura gotică — *opus francigenum* — marea creaţie franceză a timpului, de o valoare universală pentru că a fost imitată de toate naţiunile occidentale".

Relaţia dintre timp şi spaţiu în romanul medieval este una lineara, neeuclidiană, cu doar o dimensiune spaţio-temporală. Totul se derulează într-o singură direcţie sau mai multe direcţii lineare, ca într-o navă a unei catedrale gotice. O trecere lineară. Deşi romanul se elaborează iniţial prin imitarea romanului de sursă latină, el va exprima în cele din urmă, prin observare realistă, analiza sentimentelor, individualizare, înlocuirea aventurii în sine prin aventură simbolică, abandonarea istoriei pentru ficţiune — chiar sufletul omului medieval. Acest "suflet faustic", cum îl numeşte Oswald Spengler, "născut din concepţie gotică despre lume" exprimă "în lupta sa dintre raţiune şi voinţă sentimentul vital al fiecărui om ce trăise cruciadele, epoca Staufenilor şi construcţia marilor catedrale"[229] . El se mai exprimă prin întinderea spaţială infinită, voinţa care leagă viitorul de prezent, gândirea ilimitată de locul în care trăieşte, vocaţia pentru istorie.

Imperativul moral al fiinţei faustiene, excepţional ilustrată de romanul medieval, se desemnează prin verbele a combate, a învinge, a se impune. Dacă în fond cultura faustiană apare ca o cultură a voinţei, "a vocaţiei eminamente a sufletului ei", etica faustiană este centrată pe ascensiunea individuală, ceea ce presupune continua perfecţionare a eului, acţiune morală asupra eului, justificarea eului prin credinţă şi opere, nemurirea eului[230].

Omul secolului al XII-lea, "secol ce posedă, după Gilson, o eleganţă specifică, o graţie, o uşurinţă în acceptarea vieţii căreia epoca următoare, mai pedantă şi mai formală, nu i-a menţinut tradiţia" — nu ştia ce este natura. El nu era interesat de natură deoarece pentru el lucrurile posedau o realitate proprie numai în măsura în care aceasta servea unor necesităţi zilnice, dar ele pierdeau acea realitate imediat ce gândirea medievală dorea să le explice. "Pentru un gânditor al acelui timp, *a cunoaşte şi a explica* un lucru consta întotdeauna în a arăta că el nu era ce părea să fie, că el era simbolul şi semnul unei realităţi mai profunde, că el anunţa sau că semnifica altceva"[231] .

Filosofii marcanţi ai acestui secol al XII-lea, în care se naşte romanul medieval, sunt Thierry de Chartres (mort în anul 1155), autorul unei culegeri de

[228] N. Berdiaeff ,*Un nouveau Moyen Age*.. *op. cit*,. p. 141.
[229] Oswald Spengler, *op. cit*., vol. I, pp. 294-295.
[230] Ibid.
[231] E. Gilson, *op. cit*.

texte din Cicero, Capella, Boetius, Aristotel şi care încerca să-l concilieze pe Platon cu geneza biblică; Adelhard de Bath, un englez platonician, partizan al ideilor înnăscute şi care traduce din arabă în latină elementele lui Euclid; Bernard Sylvestre din Tours, autorul celebrei *De Universitate Mundi*; Jean de Salisbury, Alain de Lille, Nicolas d'Amiens, Gauthier de Saint Victor, Bernard de Clairvaux, cel ce fundamentează teoria stărilor mistice ale sufletului; Hugues de Saint-Victor care vrea să fuzioneze ştiinţele sacre cu cele profane.

Vedeta indiscutabilă a acestui puternic val de gânditori a fost Pierre Abélard (1079-1142), filosoful pasionat de Ovidiu, Cicero, Seneca, Virgiliu, Horaţiu, "spiritul agitat, orgolios, combativ, a cărui carieră a fost întreruptă de pasiunea pentru Héloise şi mutilarea sa"[232] . Abélard se opune realismului platonician de pe poziţia doctrinei aristotelice: el nu atribuie o existenţă reală decât individului concret. Ideea că gânditorii şi poeţii greco-latini pe care îi admiră ar fi putut fi în opoziţie cu creştinismul, i-a fost insuportabilă. Lui Abélard i-ar fi plăcut ca filosofii greci să fi fost sfinţi şi asceţi, ca şi gimnosofiştii şi brahmanii Indiei. "Acesta nu este numai un umanism al formei pe care îl întâlnim în secolul al XII-lea, precizează Gilson, ci acel umanism profund care refuză să sacrifice orice valoare spirituală şi umană: universalitatea gândirii unui Abélard stă la baza generozităţii sale şi nimic uman nu-i este străin"[233] .

Fuziunea dintre credinţa creştină şi filosofia greco-latină născuse un universalism tulburător, care i-a obligat pe exegeţi să împingă în domeniul legendei istoria unei Renaşteri a gândirii ce succede unor secole de somn, obscuritate şi eroare; practicarea unei filosofii libere de orice autoritate a făcut ca Evul Mediu să cucerească, pentru filosofia modernă, drepturile raţiunii.

Mai târziu, cearta dintre realişti (susţinând adevărul ideilor în filiera platoniciană) şi nominalişti (atraşi de experiment, examinarea realistă a naturii) îşi va trimite ecourile în experimentalismul Renaşterii, în setea ei de natură dar şi în platonismul ce va face o excepţională carieră literară.

Prin speculaţie şi modul de situare a omului în lume, Evul Mediu a avut un puternic caracter intelectual, subliniat în mod frecvent de prezenţa copleşitoare a alegoriilor, considerate simbolurile şi miturile Evului Mediu.

La acest capitol există două păreri diferite. Una susţine că cea mai importantă mutaţie adusă de arta medievală este impunerea unei noi viziuni asupra lumii şi a unui sistem de valori, dar graţie lumii sensibile, care nu este considerată deloc un simbol al unei realităţi ascunse, ci "dobândind o valoare în sine" şi devenind "obiectul unei delectări nemijlocite".

Jaques le Goff afirma că "în arta gotică florile sunt flori adevărate, trăsăturile umane sunt trăsături individuale, proporţiile sunt cele ale unor măsuri materiale şi nu semnificări simbolice. Fără îndoială această *desacralizare* a universului este într-un sens o sărăcire, dar este şi o eliberare (...) Nu trebuie împinsă prea departe interpretarea simbolică a artei medievale (...) Simbolismul medieval nu există uneori decât în capul exegeţilor moderni, pseudosavanţi, orbiţi în parte de o concepţie mistică a Evului Mediu (...) Este semnificativ faptul că multe opere de artă medievală există şi sunt valabile în sine, chiar fără să posedăm

[232] Ibid.
[233] Ibid.

cheia semnificației lor simbolice"[234].

Cu toate acestea este interesant de văzut că interpretând sau comentând romanul medieval, critica modernă a acordat o atenție specială descifrării simbolurilor textuale, peste care s-a aplecat cu grijă. Simbolul face parte organică din viziunea romancierului medieval, deşi romanele sale, e adevărat, pot fi citite şi fără să deținem cheia lor simbolică. Totuşi este vorba de restituirea unei bogății de sensuri față de care ne simțim datori şi pe care, măcar în parte sau într-o perspectivă generală a lucrurilor, nu o putem ignora. Cu atât mai mult cu cât simbolicul, spunea Creuzer, este viziunea infinitului în finit, este imaginea vizibilă a lucrurilor invizibile şi misterioase.

O a doua părere deci susține că pentru omul medieval fenomenele lumii, deşi reale, fără să fie o iluzie subiectivă, erau o încarnare simbolică a realităților spirituale, proces în care conştiința simbolică absorbea subiectul şi obiectul spre profunzimi infinite.[235] Sensul unei lumi era depus, prin simbol, în alta. Simbolul devenea o punte de interferență a două lumi ce se puteau alia, deşi rămâneau radical separate. Aceste lumi vorbeau despre existența unei lumi a spiritului ca o realitate a divinității.

Comparativ cu romanul secolelor I-III, existența simbolului a acordat romanului medieval o profunzime ce transcende lumea reală. În prezentul romanesc, vom vedea acționând forțe misterioase, care demonstrează posibilitatea de deschidere spre infinit, infiltrarea infinitului în finit. Arta conştient simbolică a Evului Mediu va aspira în final la acel realism mistic menit să pună în lumină devenirea spirituală a personalității.

Erosul conceptualizat sau o cale nouă de acces la orizontul metafizic

Această *devenire* era legată indestructibil, în secolul al XII-lea, de educația mistică a iubirii, experiență încarnată în mod excepțional în marea poezie a trubadurilor menită să simbolizeze unul din sentimentele dominante ale existenței umane. "Prin intermediul căilor dragostei, observa Battaglia, spiritul medieval parcurge partitura obsesiilor lui fundamentale. În manifestările sale contradictorii se încarnează acele alternări ale binelui şi răului, virtuții şi păcatului, naturii şi spiritului, între care oscilează continuu şi se consumă cea mai strălucită experiență medievală".[236]

Problema dragostei a fost resimțită de cultura Evului Mediu drept axul ei fundamental. Nici o altă epocă de altfel până atunci nu examinase cu atâta asiduitate reflexivă erotismul. Semnul distinctiv al acestei civilizații este *dragostea, conştiința neliniştitoare a supremației ei în viața oamenilor*[237].

Erosul înglobează într-o veritabilă fenomenologie amoroasă viața instinctului, afectele, fantezia, idealurile intelectuale ale rațiunii şi credinței. Erosul se află racordat simultan la viața concretă şi la suprasensibilul divin care proiectează individul spre asceză, exaltare, imaterial, eternitate. Dragostea

[234] Jaques le Goff, *Civilizația occidentului medieval*, Editura ştiințifică, 1970.
[235] N. Berdiaeff, *Esprit et liberté*, Paris, 1933, pag. 76.
[236] S. Battaglia, *op. cit.*, p. 422.
[237] Mihai Isbăşescu, *op. cit.,* p. 117-118.

conduce la "cunoaşterea esenţei omului", idee prezentă până târziu în Renaştere, la Marsilio Ficino, Castiglione, Montemayor. Aceasta poate fi fereastra ce ne-ar ajuta să înţelegem influenţa enormă a lui Ovidiu în Evul Mediu, apariţia unei noi sensibilităţi capabile să elaboreze romanul cavaleresc unde se afirmă, prin exprimarea intimităţii amoroase, meditaţia intelectuală, anxietatea, revelarea sensurilor sentimentelor, orizontul metafizic.

Lirica senzuală arabă, romanul erotic şi de aventuri arab, cavalerismul şi umanismul oriental, admiraţia pentru nobilul păgân au stimulat constituirea societăţii curteneşti şi a unei literaturi cavalereşti legată organic de problema credinţei şi a iubirii. Romanul cavaleresc, ilustrând etica societăţii cavalereşti medievale, îndreptată nu atât spre eroism, cât spre îndrumarea sportivă, cavalerească, va zugrăvi pe cavalerul ce "aparţine comunităţii feudale suprastatale din Occidentul European"[238] . Iar acest cavaler nu se doreşte a fi decât un om desăvârşit.

Virtuţile sale — constanţă, credinţă, castitate, largheţe, modestie, milă şi mărinimie faţă de cei slabi şi inferiori social — modelează o etică cavalerească înclinată să afirme forma în toate aspectele vieţii. Pentru această clasă elitară, idealul adorat este femeia, corespondentul pământesc al perfecţiunii divine.

Acest fel de dragoste, de iubire, excludea însă legătura senzuală, impunând cavalerului "o mişcare etică ascensională". Ironia şi surâsul Doamnei temperau neliniştile psihologice. Femeia era idealului pământesc al cavalerului, corespondentul perfect al idealului transcendent care impunea dorinţa de perfecţiune interioară, purificarea sufletească, dobândirea tuturor virtuţilor posibile. Femeile Evului Mediu au jucat, de altfel, nu numai rolul de muze, ci şi un extraordinar rol de protectorat literar. Ele au susţinut poezia şi romanul la curţile aristocratice, celebre în acest sens fiind Aliénor d'Aquitaine, Alix de Blois, Marie de Champagne, Ermengarde de Norbonne, Contesa de Flandra, soţia lui Philippe de Alsacia. O dată cu epuizarea temelor „antice", romanul curtenesc, care prinde contur în Franţa, se schimbă radical. El va căuta de aici înainte cavalerismul ideal nu în antichitatea clasică, ci în lumea romantică a contemporaneităţii occidentale.

Temelor clasice, aşadar, le vor fi preferate basmele celtice, legendele bretone, exotismul adus de misionarii şi cruciaţii secolelor al XI-lea şi al XII-lea. Ca şi trubadurul meridional, cavalerul breton se recunoaşte a fi vasalul unei Doamne pe care o divinizează; legea iubirii curteneşti nu admitea însă ca pasiunea să se împlinească, cavalerul neavând voie să ajungă "la deplina posesiune a doamnei sale"[239]. Se ştie că celţii (s-a vorbit chiar de "caracterul celtic originar al Europei") au cultivat o metafizică a morţii şi că dualismul fundamental al religiei lor era convergent cu miturile iraniene, gnostice, hinduiste, marcate adânc de maniehism.

Denis de Rougemont vedea maniehismul ca pe o religie răspândită în secolul al III-lea e.n. din India până în Bretania şi care "sintetiza totalitatea miturilor Zilei şi Nopţii sub forma elaborată mai întâi în Persia şi apoi în cadrul sectelor gnostice şi orfice"[240]. Se pare că elementele celtice din Languedoc au

[238] Ibid.
[239] Denis de Rougemont *Iubirea şi Occidentul*, Univers, 1987, p. 28.
[240] *Op. cit.,* p. 60.

oferit teren unor secte maniehiste, şi că dualismul acestei mistici, prezent în religia catară (Biserica Iubirii) a stat la originea acelei „iubiri-pasiune" apărute în secolul al XII-lea în Occident în conceptele de cortezie şi iubire curtenească. Poezia curtenească din Languedoc s-ar fi născut aşadar din fuziunea curentului maniheist existent în Iran, Asia Mică, Balcani, Italia, Franţa şi platonismul, plus mistica arabă prezentă în Spania almohadă (ce cultiva martiriul religios, moartea din dragoste) la care s-a adăugat cultul creştin al Fecioarei. Apoi elementele acestea sudice (sudul romanic a oferit romancierilor din nord stilul şi doctrina iubirii) fuzionând cu nordul celtic (misterele sacre ale celţilor) au născut romanul curtenesc, o sinteză fecundă dezvoltată din "contactul dintre legendele exotice (ale celţilor n.n.) şi ideile curteneşti" (E. Vinaver).

În *Les Celtes*, celebrul H. Hubert preciza că mitologia celtică nu s-a transmis ciclului curtenesc pe căi strict religioase, ci prin cultul profan al eroilor, al trufiei cavalereşti şi atmosferei legendelor celtice pline de acţiune, elemente epice puternic conflictuale, iubire senzuală (în contradicţie cu erosul pur şi castitatea Religiei Iubirii marcate de dispreţul pentru căsătorie). Pentru cortezia din sud, Doamna era "partea spirituală din om, aceea pe care sufletul încătuşat în trup o cheamă cu o iubire nostalgică pe care numai moartea o va putea împlini". Tot acest conflict între castitate şi senzual (între doctrina corteziei şi substratul celtic fecund) traversează romanul secolului al XII-lea. Romanul breton, cavaleresc, care va cotropi Europa, pare deci a fi expresia unei foarte vechi înrudiri dintre sudul Franţei precatare şi celţii gaellici, bretoni, celţii iberici etc.

O poetică a efectului

Romanul occidental se conturează acum în fundamentele sale arhitecturale. Definiţia pe care Georg Lukács o dă romanului — romanul în sine e forma aventurii, iar conţinutul său e "istoria acelui suflet care umblă în lume pentru a învăţa să se cunoască, caută aventuri pentru a se încerca cu ele şi, prin această încercare, dă măsura sa şi îşi descoperă propria esenţă"[241] — apare ca o definiţie posibilă a romanului elaborat în civilizaţia occidentală, având rădăcinile puternic înfipte în secolul al XII-lea.

Pentru romanul medieval "istoricitatea" aventurii nu însemna şi veracitate. "Istoricitatea, observa Zumthor, este caracterul a ceea ce vrea să fie crezut: a ceea ce vrea să creadă comunitatea ce receptează textul"[242] . Textul "îşi are devenirea sa", "înglobează istoria", este "în mai mică măsură limbaj decât experienţă asupra limbajului, asupra puterii acesteia de a raporta, de a stabili raporturi valabile şi prin ele însele, independent de adevărul sau falsul referenţial". Timpul ar fi şi el "un rezultat al unor repetiţii semnificative".

Textul se referă la marele context literar al epocii, procedeul literaturii în literatură fiind şi el o marcă a adevărului. Codificarea puternică a limbajului poetic, ale cărui sensuri reverberează spre adâncimi în straturi succesive, face, după Zumthor, din poetica medievală "o poetică a efectului: ea tinde să satisfacă o

[241] Georg Lukács, *La theorie du roman*, Editions Gouthier, 1963, p. 85.
[242] Paul Zumthor, *Încercare de poetică medievală*, Univers, 1983, p. 54-69.

aşteptare, hic et nunc, iar această aşteptare comportă constante cunoscute care intră în joc". Romanul curtenesc scris de o elită intelectuală pentru o elită aristocratică deținea atât codul de simboluri al culturii medievale, cât şi retorica ei.

Literatura medievală, în care se află depuse, conform lui Curtius, "cheile tradiției culturale a Europei", s-a structurat pe coloana vertebrală a retoricii de sursă antică şi a unor topoi poetici, teme ce condiționează stilul exprimării, de aceeaşi sursă. Romanul a afirmat ulterior topoi romaneşti originali, extrem de productivi, ce vor configura un canon epic modern. Dacă vom răsfoi artele poetice ale secolelor al XII-lea şi al XIII-lea, scrise de Geoffroi de Vinsauf (*Ars scribendi, Poetria*), Mathieu de Vendôme (*Ars versificatoria),* Jean de Garlande (*Ars versificandi, Poetria*), Evrard l'Allemand (*Laborintus*)[243] vom putea vedea cât de vie era tradiția antică a lui Quintilian şi Cicero, şi cât de mare obsesia figurilor retorice, a tropilor.

Concordanța tropilor, a figurilor de gândire, teoria ordinii naturale şi artificiale, problema simetriei scenelor, înlănțuirea narațiunilor simultane — toate acestea se revendicau unui sistem al modelelor de urmat din literatura clasică latină ce trebuia respectat cu necesitate. Scrise în latină, chiar şi exemplele din aceste arte poetice sunt şi ele cu precădere luate din literatura medievală scrisă tot în latină. Doar Evrard dă exemple din limba vulgară în *Laborintus*, unde îl găsim citat pe Chrétien de Troyes, cu fragmente reprezentative la *gradatio transitio, conjunctio, conduplicato* etc. După Mathieu, "descrierea este obiectul suprem al poeziei".

Exemplificate pe larg — amplificatio, interpretatio, expolitio, perifraza, comparația, apostrofa, prosopopeea, digresia, descripția, modalitățile de afirmare după negație, cele şapte forme de abreviație legate de ornamentele stilului şi cele trei forme ale sale — mediocris, humilis, gravis — descriu un teren complex al "seriozității gândirii" şi nobleței, un imperiu al alegoriei ce avea menirea să sugereze "un tablou al lumii deopotrivă transcendent şi misterios" [244]. În literatura medievală, aproape fiecare cuvânt şi imagine deținea, alături de sensul literar, un sens transpus (*figuralis*) şi unul spiritual sau alegoric (*Spiritualis vel allegoricus*) şi desemnau nu numai vizibilul şi temporalul, ci şi în mod indirect, invizibilul[245]. Operele care stârneau interesul (*curiositas*) erau la mare preț, ca şi limbajul strălucitor şi muzical.

Modelul romanesc prezentat de Paul Zumthor[246] pare de aceea o concesie, un compromis între romanul clasic şi noua mentalitate romanescă medievală. Ca şi Curtius, Zumthor săvârşeşte greşeala de a porni excesiv de la antichitate şi epopee spre romanul secolului al XII-lea, ceea ce face în multe privințe din acest roman un fel de excepție de la regulă. Considerând romanul ca atare născut acum, Zumthor ratează posibilitatea de a compara romanul medieval cu cel grec, latin, bizantin sau arab, situație care îl obligă la o mulțime de artificii şi precizări inutile.

Dezinvoltura romanului medieval, discursul romanesc care "se joacă cu el însuşi în virtutea unor reguli în continuă transformare", acea "mişcare a

[243] .*Les arts poétiques du XII-e et du XIII-siécle*, par Edmond Faral, Paris, 1924.
[244] Vladyslaw Tarakiewicz, *Istoria esteticii*, vol.II, pag. 182.
[245] Ibid.
[246] Paul Zumthor, *op. cit.,* pp. 438-461.

imaginației care, proiectând în viitor vreo imagine tradițională, o confruntă cu prezentul trăit şi caută să o interpreteze, să-i dea un sens, sensul ce-i va fi propriu", se regăsesc în romanul latin şi mai ales hagiografic, ca şi descrierea legată de "didacticismul latent al acestei forme de discurs: descriere, mai ales *decorativă*". La fel se întâmplă cu motive epice cu funcții definite (cum ar fi ținutul necunoscut, castelul, furtuna). Ca şi în romanul bizantin, realitatea descriptivă poate fi considerată "un efect de real", iar fărâmițarea ei — rezultatul unei "viziuni mioape" ce vrea să sugereze semnificanța lucrurilor. Nimic nou sub raportul actanților — eroul, tovarăşul lui, forțele antagoniste — ca şi al mobilului acțiunii — un impuls extern sau propria voință. Nici ideea că "aventura îşi găseşte cadrul în căutare" nu e revelantă câtă vreme aventura de acest gen este scenariul comun al romanului de la începuturile sale (Ramayana, Ghilgameş etc.). Esențiale sunt, firește, în fiecare caz, culoarea şi sensul metafizic al aventurii, al căutării, în romanul medieval fiind vorba de o interesantă abstractizare a căutării, revelată ca un drum al desăvârşirii sau spre desăvârşire, infinit.

Aventurile, rătăcirea (căutarea), multiplicate, încrucişându-se, împletindu-se sunt şi ele un bun al romanului încă din secolul al III-lea iar căutarea (divinului) în romanul hagiografic sau a partenerului rătăcit, în romanul de aventuri bizantin "încheie o acțiune începută anterior, dar nu epuizează destinul eroului, virtualitățile agentului". Nou e că "sfârşitul căutării, sfârşitul romanului [...]reprezintă un palier, o etapă: o întrerupere"[247]. Pe de altă parte, ciclicitatea, tendința romanului de a prolifera în ansambluri, care sunt mai puțin cicluri şi mai mult *sume*, totalizare istorică, acumulatoare şi recuperatoare, operată la nivelul anecdotei producătoare de sens, în aceeaşi măsură sau într-una şi mai mare decât nivelul unei concepții unitare de ansamblu[248] , sunt proprii şi romanului hagiografic, alcătuit de-a lungul mai multor secole şi ale cărui personaje se adună şi se întâlnesc în ascensiunea spre divin, în traseul comun al perfecționării individuale. Chiar şi definiția dată de Zumthor aventurii din romanul medieval occidental – "aventura este o încercare, situată într-o serie de încercări (nu există aventură izolată), care permit unui erou să se apropie de o stare de perfecțiune exemplară, încât datorită acestui fapt va fi restabilită ordinea comună" — îi apropie nemăsurat de mult pe Lancelot, Yvain, Perceval de Antonie, Atanasie, Maria Egipteanca etc., ale căror experiențe se proiectează şi ele într-un timp şi o "istoricitate fictivă", după cum spunea Zumthor, "dar asemănătoare cu cea a experienței trăite şi căreia, se pare, i s-ar putea integra fără dificultate".

În romanul medieval aventura îşi găseşte împlinirea, cadrul real, în psihologizarea eroului. Aventura este un eveniment psihologic menit să restructureze în personaj înțelegerea existenței în general şi a propriei situări în lume în particular şi nu este obligatoriu ca ea să aibă un rezultat în real. Tristan este, în fond, un agent al dezordinii lumii curteneşti, ca şi Cligès, iar Perceval ratează tot timpul atât realul cât şi misterul, dar prin aceasta el este sublim. Reorganizând procedee şi topos-uri cunoscute, conform unei mentalități ce acordă importanță psihologiei şi acțiunii în real şi mitic, romanul medieval a făcut din aventură o imagine a spiritului reflexiv, un mijloc de meditație filosofică, un prilej

[247] Op. cit., p. 445.
[248] Op. cit., p. 446.

de a se proba umanitatea eroului (e vorba de umanismul cavalerului creştin). Probele au aerul de simboluri ale transcendenței ce conduc la disecție mentală şi restructurare a identității, erosul este şi el conceptualizat. Monologul interior dublează aventura eroului pentru că *la quêste* nu este decât un procedeu de modulare a ideii de devenire spirituală, de perfecțiune, ceea ce face din cavaler o personalitate capabilă să înfrunte şi infinitul. Timpul pendulează între profan şi sacru; inițierea campionului lumii curteneşti se realizează simultan într-o lume a spiritului şi mitului, ceea ce se răsfrânge în dubla coerență narativă din planul real şi cel mitic.

Cât priveşte tipul-cadru al romanului arthurian şi al *Decameronului*, el nu este o invenție a romanului medieval cum crede Zumthor, ci se trage din opera celui mai citit şi imitat autor al antichității, Ovidiu — care în *Metamorfoze* creează, alături de ideea integratoare a devenirii, posibilitatea numărului nelimitat de personaje ce pot genera, la rândul lor, fiecare, romanul -, ca şi din romanul *maqamat* arab, scris de Al-Hamadhani sau Al-Hariri. Dincolo de ceea ce romanul medieval datorează romanului antic, bizantin, arab, materiei bretone, el a ştiut să topească această zestre într-un sens nou, acela al omului care a inventat stilul gotic, împlinindu-şi ascensiunea spirituală la hotarul mitului cu simbolul şi realul, printr-un destin cucerit, autoconstruit.

Romanul devenirii perpetue

De la Aurelius Augustinus şi până la Boccaccio, pe o întindere de nouă secole, marele romancier necontestat al ariei culturale occidentale a fost Chrétien de Troyes. Ciclul arthurian creat de geniul romanesc al lui Chrétien are meritul de a fi rodul fanteziei creatoare a unei personalități ce a ştiut să redirecționeze romanul, conferindu-i, ca ax, o idee, o teză capabilă să structureze riguros întreg ansamblul de teme, motive şi procedee epice moştenite sau inventate.

Romanul ideologic se născuse în Bizanț, în lumea spiritualității creştine ortodoxe ce-şi imaginase eroul ca pe un om ce ajunge sfânt şi a cărui menire fusese să moralizeze şi să inițieze; romanul medieval occidental coboară această teză romanescă în contingent, punând eroul (cavalerul) în slujba unei colectivități însetate de transcendent şi a istoricității nutrite din exemplul său existențial.

Legenda celtică a lui Arthur, basmele irlandeze cu zâne, călătoriile în lumi miraculoase, în ținutul morților, amintirea antichității şi fascinația Orientului vor fi motive şi teme puse în slujba idealului curtenesc. Importante sunt motivul onoarei şi legăturile sentimentale individuale, deşi idealul cavaleresc galant şi sportiv îndreptat spre fapte eroice şi serviciul sentimental este dependent de idealurile creştine.

Chrétien de Troyes, despre care Huon de Méri (secolul al XIII-lea) scria că "il prenait le beau français à pleines mains", iar în secolul al XX-lea Pierre Daix afirma că "Homerul francez se numeşte Chrétien de Troyes", este autorul faimos al secolului al XII-lea, imitat de toată suflarea scriitoricească medievală, "marele maestru după care, afirma W. Foerster în prefața ediției sale celebre din 1901, toți ceilalți nu au fost decât şcolari sau novici".

Chrétien era un funcționar la Troyes (funcționar echivala în acel timp cu

statutul de intelectual[249]), posedând o bună cunoaştere a literaturii clasice, foarte la curent cu literatura timpului său, făcând între 1160 şi 1190 o carieră de scriitor monden, protejat succesiv de Marie de Champagne, Henri II şi Philippe de Alsacia, conte de Flandra. El traduce la începuturile sale *Ars amatoria* şi *Remedia amoris* de Ovidiu, scrie *Philomena* (1165-1175, după cartea a VI-a a *Metamorfozelor*), romanul *Guillaume d'Angleterre,* poemul *Mors de l'espaule* (istoria lui Palops), este autorul scrierii *Del roi Marc et d'Iseut*[250] , o scriere pierdută citată în monologul din *Cligès*, ca şi unui roman hagiografic, şi el pierdut, pe tema vieţii sfântului Eustaţiu.[251]

Romanele faimoase ale lui Chrétien sunt *Érec et Énide* (1165-1170[252]); *Cligès* (1176-1177) care combină după Zumthor tipul bizantin şi cel breton; *Yvain* sau *Le chevalier au lion* şi *Lancelot ou le Chevalier de la charrette* (ambele elaborate între 1176-1181, ultimul dedicat Mariei de Champagne); *Perceval ou le Conte du Graal* (1181-1190*,* dedicat lui Philippe de Alsacia*),* rămas neterminat.

Astăzi se ştie că romancierul proeminent al secolului al XII-lea cunoştea "romanele antice" scrise în epocă (al lui Alexandru, al Thebei, al lui Eneas, al Troiei), *Metamorfozele* lui Ovidiu (după cum reiese chiar din operă), avea numeroase informaţii despre romanul cavaleresc bizantin şi cunoştea excelent *materia bretonă* care circula de altfel oral şi pe care el o introduce primul în roman. Scriind în octosilabi împerecheaţi — formă stilistică specifică romanelor medievale formând aşa-numitul "ciclu antic" -, el le-a dat o nouă strălucire prin faptul că i-a obligat să exprime în primul rând epicitatea, narativitatea, şi numai apoi lirismul.

Primul romancier sau prima generaţie de romancieri din epocă a fost deschisă de Benoit de Sainte Maure, din Normandia, autorul operei *Roman de la Troie*. Generaţia a doua de romancieri a fost a lui Chrétien (de loc din Champagne), Thomas, Beroul, Gautier d'Arras.[253] Următoarea generaţie va fi a lui Jean de Meun şi Guillaume de Lorris. În *Roman de la Rose*, ei s-au înscris de la bun început în convenţia narativă a tradiţiei romanului de dragoste numindu-şi lucrarea *romanz*.

Romanele aşa-zis „antice" puneau deja în circulaţie tehnici literare în jurul cărora se va arhitectura romanescul original al secolului al XII-lea, acel romanesc simţit ca o creaţie proprie şi nu ca o prelucrare a unei surse latine prestigioase. "Romanele antice — abserva Aimé Petit — au fost un veritabil creuzet unde s-a

[249] *Chrétien de Troyes, Oeuvres Complètes.* Édition publiée sous la direction de Daniel Poiron, Gallimard, 1994. (vezi *Introduction* pp. IX-XLIII)

[250] Conf. Gaston Paris, *Mélanges de littérature française du Moyen Age*, publiés par Mario Roques, Paris, 1912. Dacă nu există alte trimiteri, citatele în franceza veche din opera lui Chrétien de Troyes aparţin acestei ediţii.

[251] Paul Zumthor, *Histoire Littéraire de la France Médiévale (VIe-XIVe Siécles*). Slatkine Reprints, 1981."I'll apparait, en dépit des incertitudes de datation, que Chrétien ... chercha sa voie et essays de veines diverses avant de se fixer définitivement sur les thémes bretons." P.195 Zumthor vorbeşte despre influenţa în epocă a literaturii bizantine (p. 123) precum şi de aşa numita materie antică „la matière antique" cum ar fi Eneida, romanul Troiei, etc înlocuită de materia bretonă -- „la matière de Bretagne" (pp. 192-193).

[252] Cronologia operei conf. ediţiei lui Daniel Poiron, *op. cit*.

[253] Pierre Daix, *Sept siécles de roman*, Paris, 1955.

elaborat şi s-a rafinat arsenalul tehnicilor romaneşti"[254] .

Romanele secolului al XII-lea dezvoltă tehnici noi, de la intruziunea autorului care îşi manifestă prezența în operă prin diverse intervenții la persoana întâi, adresându-se cititorului în prologuri şi romane (*l'interventionnisme* cu rol de indicare a romanului şi exprimarea critică, afectivă a atitudinii pedagogice), indicațiile de regie care organizează discursul, intervențiile directe legate de "conştiința întinderii, duratei operei" (Aimé Petit op. cit., p. 769) ceea ce explică formulele de abreviere şi refuz al descrierii, naşterea introspecției, dezvoltarea analizei psihologice prin inventarea monologului interior cu un caracter deliberativ, până la dezbaterea alegorică, dezvoltarea spiritului analitic, a vizualității, afirmarea unui manierism stilistic, a unei estetici baroce. Folosirea frecventă a primei persoane "reprezintă o distanțare intelectuală luată de instanța narativă vizavi de enunțarea sa, ca emanație a unei subiectivități" dar şi o încercare de menținere a unei "ficțiuni a oralității". Critica recentă a relevat o dată în plus tehnici narative sofisticate în romanele lui Chrétien de Troyes[255]. Intruziunea romancierului secolului al XII-lea în propriul text exprimă totodată anxietatea acestuia privind receptarea operei sale.

Mitul adulterului

Şi azi, exegeții sunt împărțiți în ceea ce priveşte paternitatea lui *Tristan*. În general se crede că versiunile lui Beroul şi Thomas, Eilhart d'Oberg, Gottfried de Stasbourg se trag dintr-o creație pierdută a lui Chrétien despre care acesta, după cum am remarcat ceva mai sus, aminteşte în treacăt la începutul unuia din romanele sale (*Del Roi Marc et d'Iseut la blonde*), e vorba de *Cligès*. *Tristan et Iseut* impune în Evul Mediu tipul de roman genealogic, funcționând, după cum vom vedea, şi în *Cligès*, unde istoria amoroasă a cuplului de îndrăgostiți e precedată de aceea a părinților lor, precum şi tema reginei adultere[256].

---

[254] Aimé Petit. Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII-e siècle, Genéve, 1985.

[255] Matilda Tomaryn Bruckner, *Shaping Romance. Interpretation, Truth, and Closure in Twelfth-Century French Fictions.* University of Pennsylvania Press, 1993. Studiul analizează complexitatea a cinci „romance fictions" din secolul al doisprezecelea printre care romanele lui Tristan şi *Cavalerul din Căruță* (*Chevalier de la Charette*), scrise în franceza veche (vernacular). Autoarea revelă fascinația secolului al XII-lea față de povestea lui Tristan, legătura dintre experință, cunoaştere, putere, şi identitate în crearea personajelor, diferența în textul epic dintre autor şi naratorul ficționlizat, precum şi relația autor-naratori care în mod constant „se joacă" cu închiderea sau continuarea istoriilor narate precum şi cu înțelesurile lor. Autoarea nu le numeşte romane ci *romance fictions*, adică romane de dragoste de ficțiune, acordând un spațiu considerabil experimentelor narative remarcabile ale lui Chrétien. Ea afirmă că romanele lui Chrétien au structuri epice sofisticate: "Chrétien's quite remarkable and verifiable influence on subsequent romances, the amazing breath and depth of his richly provocative experiments in romance writing… Chrétien's romances are so complex as to defy our use of them as norm, whether literary or social…the interplay between the diegetic and extradiegetic worlds achieved through the triangle relationship linking author/narrator, story, and public, and the question of closure, whether rhetorical, narrative or semantic. (*Introduction*)

[256] Peggy McCracken, *The Romance of Adultery. Queenship and Sexual Transgression in Old French Literature.* University of Pennsylvania Press, 1998. Acest studiu despre reginele adultere din romanele de dragoste medievale consideră că romanele secolului al XII-lea romanțează realități

"Tristan qui jamais ne rit" e romanul amorului tragic, al predestinării şi fatalităţii dragostei absolute. Indiferent dacă aparţine lui Chrétien sau nu, romanele acestuia afirmă topos-uri ce obligă raportarea la *Tristan*: atât ca filosofie a amorului curtenesc (de la adulter spiritual, femeia măritată inaccesibilă, la adulterul pur şi simplu), cât şi ca modalitate de proiectare epică a cavalerului medieval antrenat pe calea pefecţiunii spirituale.

Dacă biografismul romanului hagiografic era menit să pună în valoare faptele unei vieţi desprinse în final de lumea reală, pentru a se lăsa absorbită în spiritul pur printr-o ascensiune saturată, cum ar fi topirea în energiile divine după mortificări şi umilinţe grele, romanul medieval are funcţia de a ne semnala că ne aflăm înaintea unui *ales* al transcendenţei menit a fi pe pământ un *campion al lumii concrete, curteneşti*, după ce traversează marile iniţieri şi încercări ale dragostei, onoarei, constanţei, fidelităţii etc. Spectaculoasă şi unică era în romanul hagiografic singurătatea personajului, izolarea acestuia, căutarea de unul singur a căii prin spirit, convorbirea eului cu sine însuşi. În romanul medieval această căutare se concretizează prin *acţiune* cavalerească şi o permanentă *referire* la lumea curtenească, locul de unde pleacă şi unde revine eroul pentru a primi gloria, acel rang de ales printre aleşi în suita de cavaleri ai regelui Arthur.

Ca scenariu general al aventurii, *Tristat et Iseut* aminteşte, de romanele cu îndrăgostiţi nefericiţi ce se caută traversând încercări cumplite şi înfruntând mânia destinului, romane scrise în Orientul elenistic al secolelor I şi III şi, mai târziu, în civilizaţia bizantină, ca şi de scenariul amoros al *Ramayanei* unde regina, furata de Ravana, şi redobândită după lupte grele, va fi supusa la încercări dificile pentru a-şi proba castitatea în faţa regelui Rama şi a curţii. Un acelaşi pattern operează în Ramayana, Illiada, romanele arthuriene: regele este însurat cu o femeie superbă care este furată de un alt bărbat (rege sau candidat la tron)[257]. Regina este recuperată prin război, dar nu va fi acceptată de anturajul regal, castitatea sau fidelitatea ei fiind sub semnul întrebării. Sita, Elena, Guenievre, Isolda traversează încercări şi pedepse-respingeri, fiecare în felul ei, cu rezolvări ce ţin de spiritul epocii în care trăiesc.

Puritatea perechilor din *Efesiacele, Etiopicele, Dafnis şi Cloe, Rhodante şi Dosicles* ca şi decorul aventurii şi sensul ultim al îmbunării destinului sunt înlocuite de un alt spirit, acela al omului medieval, care determină ca elementul grec să transpară numai în faptele povestirii şi nu în mentalitatea romancierului sau a personajelor sale.

Exaltarea individului în *Tristan* face posibilă accentuarea emotivităţii şi

---

istorice indiscutabile. Studiul demonstrează cum o structură narativă poate apare si ca o structură politică, examinând funcţia reginei adultere în interiorul acestei structuri. Tema lui Tristan are origini celtice, elenistice, persane, arabe. Autoarea citează în acest sens pe W.J. McCann, *Tristan, The Celtic and Oriental Material Reexamined, in Tristan and Isolde: A Casebook*, ed. Joan Tasker Grimbert (New York, Garland, 1995). Dacă Béroul şi Eilhart reprezintă versiunile commune, sau primitive ale romanelor în versuri ale lui Tristan, cele ale lui Thomas şi Gottfried reprezintă versiunea curtenească a romanului sau romanelor lui Tristan. Autoarea relevă o anxietate puternică în romanele adultere care se referă nu atît la nelegitimitatea reginei adultere, cât la relaţia dintre regină (femeie) şi succesiunea sau puterea regală.

[257] S-a vorbit mult şi despre originea persană a lui Tristan, vezi Pierre Gallais, *Genèse du Roman Occidental. Essaie sur Tristan et Iseut et son Modèle Persan*. Éditions Tête de Feuilles et Éditions du Sirac, 1974.

sentimentalității ce vor determina o nouă teorie a dragostei, sancționată fie de un sfârşit tragic, fie de unul fericit. De aceea, merită să punctez desfăşurarea versiunii după *Le roman de Tristan et Iseut*, cei care "în mare bucurie, în mare nenorocire s-au iubit, apoi au murit în aceeaşi zi, el datorită ei, ea datorită lui". Ediția consultată este aceea a lui Joseph Bedier, alcătuită prin confruntarea tuturor fragmentelor franceze conservate din secolul al XII-lea ca şi a imitatorilor străini. Prefațând această ediție, Gaston Paris accentuează ideea sursei celtice a eroului, mai mult semizeu decât om, şi consideră tot de origine celtică "ideea de a simboliza amorul involuntar, irezistibil şi etern prin băutura a cărei acțiune [...]se prelungeşte tot timpul vieții şi persistă după moarte [...]dând poveştii celor ce se iubesc caracterul său fatal şi misterios mai presus de toate legile omeneşti"[258].

Regele Marc, cel ce domnea în Cornouailles, hărțuit de inamici, primeşte ajutorul lui Rivalen, rege în Loonnois, care trece marea pentru a-l salva. Drept răsplată, Marc i-o dă de soție pe sora sa, Blanchefleur, de care Rivalen era îndrăgostitr în secret. Nunta are loc la Tintangel, în castelul lui Marc. Rivalen află în acest moment că vechiul său rival, ducele Morgan, i-a cotropit ținutul. El o ia pe Blanchefleur, traversează marea, o încredințează mareşalului Rohalt, cel mai loial supus, şi se avântă în luptă.

La castelul Kanoel, Blanchefleur îşi aşteaptă soțul în zadar, pentru că el fusese ucis de Morgan printr-o trădare. Auzind vestea "ea nu a plâns deloc: nici țipete, nici lamentări, dar membrele ei au devenit slabe şi inutile; inima ei voi cu o puternică voință să se smulgă din trup." În a patra zi regina născu un fiu: "Fiule, i-a grăit ea, te-am aşteptat mult ca să te văd; şi văd că eşti cea mai frumoasă făptură pe care vreo femeie a născut-o vreodată Tristă am născut, tristă este prima sărbătoare pe care ți-o ofer, din cauza ta trăiesc tristețea de a muri. Şi cum tu ai venit pe lume prin tristețe, te vei numi Tristan."

Regina moare. Rohalt îl dă drept fiu al său pe Tristan pentru a-l salva de Morgan. La şapte ani Tristan este încredințat înțeleptului Gorvenal, care îl inițiază în tainele şi legile cavalereşti, cu gândul secret de a-l vedea rege. (Episod aproape identic în *Perceval*.) Răpit de negustorii norvegieni, Tristan este abandonat într-o barcă pentru că marinarilor li se pare că tânărul le poartă nenoroc. Şi astfel tânărul frumos, curajos, dăruit cu toate darurile firii ajunge nevătămat pe o plajă unde se întâlneşte cu un grup de vânători.

Fermecați de îndemânarea, inteligența şi frumusețea lui, aceştia îl duc la regele Marc. Pentru a nu se expune, neştiind că e chiar nepotul regelui, Tristan îşi ascunde reala identitate — ascunderea aceasta a numelui şi rangului fiind de aici înainte obligatorie pentru eroul romanului medieval. Cucereşte curtea prin iscusința cântecelor sale, episod care ne vorbeşte despre arta creatoare de personalități în Evul Mediu, proces ce va căpăta amploare în Renaşterea italiană.

Timp de trei ani Tristan îl slujeşte pe Marc, câştigându-i afecțiunea. În cele din urmă Rohalt îi dă de urmă şi-i dezvăluie lui Marc că acesta este fiul surorii sale, Blanchefleur.

Devenit cavaler, Tristan trece marea împreună cu armata lui Marc, îl ucide pe Morgan şi devine rege în Loonnois. Se reîntoarce însă la Marc, lăsându-l pe Rohalt în loc, tocmai când unchiul său e amenințat de armata irlandeză condusă de

[258] *Le roman de Tristan et Iseut*, renouvelé par Joseph Bedier, l'Edition d'art, Paris. f.a

Morholt, cumnatul regelui irlandez, ce vine să ceară un tribut uriaş: 300 băieţi şi 300 fete de 15 ani. Morholt îi provoacă pe baroni: dacă cineva dintre ei îl va învinge, ţara scapă de tribut — scenă identică, cu aceea de la Curtea Persiei, din romanul lui Antar, purtând totodată în ea reminiscenţa din mitul labirintului.

Tristan acceptă sfidarea. Lupta din insula Saint Samson îi aduce victoria. Acoperit de răni otrăvite, Tristan se întoarce cu barca cu pânze purpurii, a lui Morholt. Cadavrul lui Morholt e dus în Irlanda. Isolda, cea blondă, nepoata lui Morholt, păstrează bucata de spadă înfiptă în craniul unchiului ei jurând răzbunare; de aici înainte ea urăşte numele de Tristan de Loonnois.

Tristan putrezeşte de viu din cauza otrăvurilor cu care fusese îmbibată spada lui Morholt. La rugămintea muribundului, Marc acceptă ca Tristan să fie abandonat mării, într-o barcă fără pânze şi vâsle, doar cu harfa alături. Cântă pe mare în chip sublim, într-o secvenţă fără egal în romanul lumii. După şapte zile şi şapte nopţi este găsit de pescarii care cred că aceasta este nava sfântului Brendan în drum spre Insulele Fericirii, insulele morţii în mitologia celtică, devenite insule ale voluptăţii în eposul Renaşterii. Adus în portul Weisefort, Tristan muribund ajunge la Isolda cea blondă, singura care deţinea filtrele vindecătoare. E salvat şi pentru a nu fi ucis, minte dându-se drept neguţător, după care fuge la regele Marc.

Baronii invidioşi pe viitoarea succesiune a lui Tristan la tron (secvenţă pe care o vom reîntâlni în *Cligès*) îl îndeamnă pe Marc să se însoare. Două rândunele scapă din cioc la fereastra regelui un fir de păr lung, mai fin ca firul de mătase, strălucind ca o rază de soare, şi Marc,exasperat de insistenţele baronilor, spune că o vrea de soţie pe femeia cu părul de aur, pe care Tristan se şi angajează să i-o aducă, intrând astfel de unul singur în capcana destinului.

La Weisefort face între timp ravagii o fiară hidoasă. Toţi ştiu că cine o va ucide va dobândi mâna Isoldei cu părul de aur. Tristan ucide monstrul, dar din pricina veninului împrăştiat de dragon, cade în nesimţire, Isolda îl găseşte în ierburile de lângă câmpul de luptă. Filtrele magice, alifia vrăjită îl readuc din nou la viaţă[259]. Iar Isolda descoperă un lucru îngrozitor cercetând sabia lui Tristan, şi

[259] Michelle Sweeney, *Magic in Medieval Romances from Chrétien de Troyes to Geoffrey Chaucer.* Four Courts Press, 2000. Analizând funcţia magicului în romanele medievale, autoarea susţine că autorii medievali l-au folosit în mod deliberat pentru a încuraja cititorii către o interpretare pe mai multe nivele a textului, precum şi ca un procedeu în stabilirea motivaţiilor unui personaj: "… medieval authors deliberately employed magic in their romances in order to encourage their audiences toward a multi-level interpretative engagement with the texts … Magic is coupled to some of the most important works of the medieval age, such as the theological texts of Augustine and Aquinas…" (pp. 12-13) Magicul apare drept un procedeu epic remarcabil al epocii: "Romance authors (are) orchestrating situations in which characters discover weaknesses through interacting with magic"… (p. 46) „Magical encounters reveal important information about the characters involved"… (p. 17) „…these authors use magic as a means of establishing the motivation of a character. Magic functions as a barometer for the emotional development of the characters." (p. 71) "The use of *merveilleux* will evolve into sophisticated illusions, and magic will be acknowledged in later romances as the art of science and the tool of both God and temptress." (p. 114) Magicul în roman apare ca o formă de exprimare a valorilor personajelor, a identităţii şi credinţelor lor morale**.** Autoarea consideră romanul de dragoste medieval drept o formă înaltă a ficţiunii narative conştiente de sine (definiţie apropiată de ceea ce noi numim roman, dar fără să fie numit ca atare)în timp ce autorul medieval este conştient de opera sa şi relatia acesteia cu cititorul: " … most medieval romance writers authors had a sense of romance as a genre or a body of texts which were interrelated.. (p.20)… „The romances are … a highly self-conscious form of fiction. They are stories constructed for edification and enjoyment, which is why they absorbed Christian guidelines and were

anume că el este ucigaşul unchiului ei. Criza de ură şi furie a Isoldei nu are margini. Încearcă să-l ucidă, dar Tristan o minte cu vorbe meşteşugite, sugerându-i că o iubeşte, că a venit să o ia de soţie. În faţa regelui, care îl iartă pentru uciderea lui Morholt, în urma intervenţiilor Isoldei, Tristan mărturiseşte că a venit să o ia de soţie pe prinţesă pentru Marc.

Isolda este frământată de ură şi nelinişte, pentru că a fost minţită fără ruşine. Minciunile, disimulările, şiretenia puse în slujba supravieţuirii, amestecul de eroism şi minciună, rătăcirile pe mare îl apropie pe Tristan surprinzător de mult de Odiseu – "cel urât de zei". Damnaţiunea lui Tristan de a iubi cu disperare ceea ce îi este interzis îl circumscrie într-un sens motivului cunoscut al antichităţii greco-latine: pedeapsa zeilor, mânia lor predestinează pentru un sfârşit tragic. Nou în manevra destinului este motivul otrăvii, de la otrava pe sabie şi aceea a dragonului, la filtrul magic, care otrăveşte cu dragoste fiinţa eroului.

Împreună cu Isolda, Tristan se îmbarcă pentru Cornouailles. Mama Isoldei îi încredinţează în secret tinerei servitoare Brangien un filtru sau poţiune magică, o băutură puternică pe care servind-o cuplul regal în noaptea nunţii, Marc şi Isolda se vor iubi până la moarte: "aceia care o vor bea împreună, se vor iubi cu toată simţirea şi gândirea pentru totdeauna, în viaţă şi în moarte". Nenorocirea face ca pe corabie, într-o zi când Tristan vrea să înduplece inima mânioasă a Isoldei, un servitor le dă să bea, în loc de vin, băutura vrăjită. Brangien înţelege ce s-a întâmplat, dar este prea târziu: "Isolda, Tristan, le spune ea, este moartea voastră ceea ce aţi băut!" Şi cei doi, copleşiţi de o atracţie irezistibilă, se abandonează dragostei.

De aici înainte începe o lungă agonie a dragostei ucigaşe şi sublime, o pasiune în care iubiţii încearcă să se salveze de ura baronilor, de bănuielile lui Marc[260], de cursele întinse de o întreagă societate scandalizată. Moartea lor este mereu amânată, niciodată înlăturată. Apăsarea permanentă a morţii iminente acordă de aici încolo romanului un puternic caracter tragic (în pofida acelora care consideră că tragicul nu există în romanul cavaleresc!), sângeros chiar, care aminteşte pe alocuri de atmosfera sufletească sumbră a mitologiilor germanice, dar şi de predestinarea eroului tragic din mitologia şi tragedia greacă. Splendoarea romanescă rezidă în devenirea cuplului, în acele încercări dramatice prin care îi e dat să treacă şi care îi conferă în final o sublimă puritate, mântuindu-l de vulgar. Tristan îndeosebi, continuându-şi metamorfoza, schimbându-şi măştile, trăind sau simulând nebunia, deschide o poartă largă spre abisurile incontrolabile ale sufletului omenesc.

Vreau să mai amintesc în treacăt că scena din dormitorul regal, când se descoperă sângele lui Tristan pe cearceafurile reginei, va reapare în *Lancelot*, în noaptea de dragoste dintre cavaler şi regina Guenievra, că vom reântâlni episodul îndrăgostiţilor fugari dormind în iarbă în cea mai deplină intimitate amoroasă şi descoperiţi de un trădător în *Cligès* etc. Pentru Denis de Rougemont mitul

---

able to extend beyond the restrictions of the parable or hagiographic genres. It is also essential to note that romance authors incorporated the strongest available imagery and language in order to give depth and poignancy in their work. …..The world of romance is a highly sophisticated blend of fantasy and reality"…(pp. 24-25)

[260] În relaţia Marc-Tristan exegeţii au descifrat complexe oedipiene, vezi Claude Sahel, *Esthétique de l'amour. Tristan et Iseut*, L'Harmattan, 1999 (p.281 ş.u.)

european al lui Tristan maschează şi exprimă setea de moarte. Iubirea reciprocă nefericită, tema morţii legată de eros, face din eros o puternică armă distructivă, un mijloc al exaltării, al trăirii mistice. Iar tema nouă a păcatului curtenesc, apare, ciudat, ca o trădare a iubirii pure, o profanare a misticii curteneşti. Totuşi, după cum observa Rougemont, Tristan îşi răscumpără eroarea prin penitenţă iar romanul se termină *bine* în sensul misticii catare, adică prin dubla moarte voluntară. Romanul poate fi, de aceea, considerat deopotrivă drept "cel mai curtenesc dintre romanele bretone" (epic redus, dezvoltarea tragică a doctrinei religioase este puternică etc.) cât şi "cel mai breton roman" dintre romanele curteneşti ale secolului al XII-lea. Deşi conceptul "fin'amors" postula bucuria de a dori şi nu bucuria plăcerii ("nu este iubire aceea care se împlineşte în fapt"), *Tristan şi Isolda* aduce în circulaţie elemente romaneşti puternic conflictuale, de un mare tragism, ce au meritul de a pune problema condiţiei umane — nu într-un mod mistic, ci în reperele unui simbolism, legat de o istoricitate — ca şi ideea libertăţii prin acceptarea mult prea omenescului.

Se observă funcţionând în romanul medieval procedeul întâlnit anterior în romanele grec, bizantin, arab, al unei succesiuni de curse întinse, din care cuplul se salvează înaintând într-o nouă aventură, generatoare de noi surse epice, cât şi spre adâncirea către complexitate a sentimentului iubirii. Naratorul medieval îşi scoate personajele proeminente din perimetrul curţii, unde predomină perfecţiunea şi armonia, îndreptându-le spre spaţii stranii, capabile să probeze înaltele lor virtuţi. Aparent, o dată cu întoarcerea Isoldei la curte se închide aventura cuplului. Dar este vorba doar de un repaos, pentru că romanul dezvăluie o stranie construcţie concentrică. După ce Tristan pleacă în Galles, pe pământurile nobilului Gilain, la curtea lui Marc, nobilii o acuză pe Isolda că nu a fost castă, şi o obligă să dea o probă publică de castitate. Aceasta va avea loc înaintea regelui Arthur, a cavalerilor Gauvain, Girflet, a seneşalului Ké, cei ce vor fi garanţii jurământului, la graniţa dintre cele două regate, pe malul unui fluviu. Îmbrăcat în călugăr, Tristan o trece pe regină în braţe, din barcă pe mal. Iar Isolda jură pe relicvele sfinte, înaintea baronilor, că "nici un bărbat nu a ţinut-o vreodată în braţe, în afară de Marc şi sărmanul pelerin", şi proba focului dovedeşte că a fost sinceră.

În Bretagne, unde ajunge după alte peripeţii, Tristan se stabileşte la castelul Carhaix, la curtea ducelui Hoel. Împreună cu fiul acestuia, Kaherdin, îi învinge pe agresori şi drept răsplată i se dă de soţie prinţesa Isolda cea cu mâini albe. Dar în noaptea nunţii Tristan îşi aduce aminte de cealaltă Isoldă şi îi spune soţiei sale că a jurat să rămână cast pentru o vreme. Tristan îi dezvăluie lui Kaherdin adevărul. Pe furiş, cei doi pleacă la Tintagel, unde Isolda cu părul de aur auzise între timp că fusese trădată. Îl respinge pe Tristan şi atunci acesta, într-o scenă celebră, simulează nebunia pentru a ajunge în preajma iubitei sale. Cei doi amanţi trăiesc ultima lor întâlnire de dragoste. Deoarece spionii încep să bănuiască cine se ascunde sub masca nebunului, care se travestise şi în lepros, ceva mai devreme, pentru a se face văzut de Isolda, Tristan este nevoit să plece. Într-o luptă la Carhaix e rănit iarăşi de o spadă otrăvită.

Credinciosul Kaherdin pleacă în secret să o aducă pe Isolda cu părul de aur, singura care îl putea salva. Dar Isolda cu mâini albe ştia deja totul. Ştia de corabia care plecase să o aducă pe rivala ei. Şi ea minte, îi spune muribundului Tristan, că pe corabia lui Kaherdin, care ajunsese în port, au fost arborate pânzele negre şi nu

cele albe, care trebuiau să anunțe venirea Isoldei cu părul de aur. Tristan moare strigând numele iubitei sale. Ajunsă lângă trupul iubitului mort, Isolda cu părul de aur se întinde lângă el şi îşi dă sufletul, murind din iubire.

Cu ecouri subtil prelucrate din mitologia greco-latină, celtică, din romanul arab (dedicat iubirilor sau amanților celebri) şi cel bizantin, *Tristan şi Isolda* enunță cele mai dragi teme ale romanului medieval şi afirmă cu o tulburătoare forță estetică *o arhitectură romanescă bazată pe devenirea personajului* (o devenire întreruptă doar de moarte) ca şi forma *aventurii (căutării) în societatea curtenească*.

Romanele atribuite lui Chrétien de Troyes îl presupun pe acest personaj mereu în context. Tristan poate fi astfel considerat primul cavaler *récréant* — acela care din cauza dragostei încetează să lupte, dedicându-se dragostei totale şi uitând cavaleria — teza romanului *Érec şi Enide*; pe de altă parte, romanul *Cligès* a fost de la bun început simțit ca un "anti-Tristan" prin respingerea adulterului, teza sa narativă; în *Lancelot* o întreagă ipocrizie a dragostei este pusă în joc pentru a ascunde adulterul reginei Guenievre cu Lancelot, iar scena picăturilor de sânge din patul reginei (care desconspiră adulterul) apoi lupta, jurământul amintesc tot de Tristan. În *Yvain*, nebunia cavalerului declanşată de dragoste trimite la aceeaşi sursă, care circumscria nebunia efectelor pasiunii. În *Perceval*, motivul pădurii virgine şi al inițierii cavalereşti de către înțeleptul Gornemant ne îndreaptă către acelaşi arhetip.

Mai mult, toate căutările din ciclul arthurian sublimează sensurile căutărilor lui Tristan, o sumă de căutări în fond: mai întâi a propriei identități, apoi a gloriei, a femeii divinizate, a uitării egoiste în singurătatea pădurii sălbatice, a fericirii omeneşti într-un cuplu casnic etc. Prezența cavalerilor lui Arthur în fundal, a unor curți de o înaltă noblețe, apoi idealizarea femeii şi împlinirea pământească a iubirii, acest amestec complex de concret şi spiritual ilustrat prin aventura — căutare, fac din *Tristan şi Isolda* o anticameră a ciclului arthurian impus în literatura medievală cultă de Chrétien de Troyes.

Exegeza a revelat deosebiri importante între *Tristan* în versuri din secolul al XII-lea şi cel în proză din secolul al XIII-lea[261] – *Tristan en prose* – modificat de copişti şi alți diverşi intermediari[262]. Una dintre acestea, deja enunțată, este a influenței ciclului *Lancelot-Graal* asupra lui *Tristan en prose.* Aventurile lui Tristan se împletesc cu acelea ale universului arthurian. Prin suprapunerea destinelor lui Lancelot şi Tristan, ideologia cavalerească şi curtenească se lărgeşte căpătând o perspectivă mai eroică şi mai umană. Chrétien pune în circulație prin romanele sale şi prin influența lor în epocă, structura cavalerească a cavalerului rătăcitor împlint – Lancelot -- şi pe a unui cavaler de tip nou, aceea a lui Tristan[263]. Mai mult, *Tristan en prose* opune figurilor celor doi protagonişti amintiți o critică

[261] Emmanuèle Baumgartner, *Le Tristan en Prose. Essai d'Interpretation d'un Roman Medieval*, Librairie Droz, 1975. Studiul analizează universul romanesc, structurile narative şi scriitura romanescă, organizarea timpurilor din *Tristan* în proză rescris după apariția lui *Lancelot* şi ca o imitație a acestui roman, considerând versiunea în proză drept o remarcabilă remaniere a versiunii în versuri.

[262] *Nouvelles Recherches sur le Tristan en Prose*. Études réunies par Jean Dufournet. Editions Slatkine, Geneve, 1990.

[263] Op. cit., *Lancelot et Tristan Chevaliers Errants* de Marie-Luce Chenerie, p 45.

a instituției cavalereşti prin Kahedin şi Dinadan, ceea ce constituie o noutate absolută a ciclului.

În *Tristan en prose* apare un dialog între un narator şi un auditor sau cititor – dialogul extradiegetic. În dialogul extradiegetic două entități se adresează unui auditor şi cititor – tu sau vous: povestirea (le conte sau materia brută) care se exprimă într-un stil indirect şi eu (*je* personal care interpelează pe *vous* şi care este autorul sau copistul, un narator proteiform) care foloseşte stilul direct[264]. Monologurile interioare, interogarea eului, relevă reflexivitatea, interioritatea exprimată în vorbirea diferențiată a personajelor (cum ar fi discursul reginelor adultere, sau femeilor în general, toate exprimate într-un discurs mincinos, malign, ascuns etc). Kahedin – a treia generație de cavaleri ― pune discursul cavaleresc sub semnul întrebării, ca şi sacralitatea cuvântului[265] şi rigiditatea practicilor cavalereşti[266]. Kahedin, fratele Isoldei cu Mâini Albe, se va îndrăgosti de Isolda de Cornouilles. Refuzat de aceasta, fuge în pădure unde moare nu înainte de a compune un poem ce va ajunge la Isolda.

Chrétien de Troyes: Geniul romanesc al secolului al XII-lea

În esența lor, romanele lui Chrétien încercă de fiecare dată să dea un răspuns la întrebarea fundamentală formulată de societatea curtenească pentru care romancierul a scris: care este cel mai spectaculos mod al individului de a deveni un campion al lumii sale. "Faustianismul" pe care Spengler îl vedea născându-se în acest secol al XII-lea, considerat o matrice a sufletului occidental, funcționează atât în structura personajelor cât şi în concepția teoretică a romanului ― o arhitectură în devenire perfecționată de continuatori, proiectată a se perpetua pe diverse cicluri culturale într-un viitor practic nedeterminat, sinonim cu viitorul romanului sau al culturii occidentale.

Érec et Enide (scris între 1165-1170) este considerat de exegeză primul roman din ciclul breton al lui Chrétien de Troyes. Monologul interior şi gradația remarcabilă a episoadelor sunt relevante în acest prim roman al lui Chrétien. Gustave Cohen vedea în autorul lui *Érec et Enide* pe "primul romancier cu teză (e adevărat pentru romanul occidental ― n.n.), primul tentat să fecundeze povestirea prin idee şi să o facă să demonstreze"[267] .

Care este această teză? În nici un caz una de convertire mistică la o credință. Aici este vorba de teza cavalerului *récréant* ― cuvânt ale cărui nuanțe sunt guvernate de sensul de renunțare laşă, abandon: *"Le récréant* este învinsul vieții, acela care încetează să lupte..." abandonându-se deliciilor vieții şi neglijând gloria cavalerească, aceea care cerea căutarea permanentă a aventurii, lupta în turnir, înfruntarea răului, nedreptății, dezonoarei. Şi aceasta deoarece un cavaler era

[264] Op. cit., *Les Dialogues dans le Tristan en Prose* de Christine Ferlampin, p. 87.
[265] Ibid., pp. 115-116 „Pour Kahedin, l'aventure chevaleresque est une valeur discutable, et le language n'est pas sacré Il esquive le combat physique grâce à la lutte verbale, puis il n'hésite pas à mentir en affirmant qu'il n'a jamais aimé Yseut..."
[266] Ibid. p. 114.
[267] Gustave Cohen, *Chrétien de Troyes et son oeuvre. Un grand romancier d'amour et d'aventure du XII-e siécle*, Paris, 1931.

considerat, într-un sens, braţul dreptăţii lui Dumnezeu pe Pământ. *Érec*, cu alte cuvinte, îndrăgostit de propria soţie (dragostea cuplului conjugal neagă datul esenţial al liricii provensale) renunţă la vitejie pentru dragoste. Problema deci pentru romanul lui Chrétien a fost de a demonstra cât de conciliabilă poate fi căsătoria cu regulile cavalerismului, problemă rezolvată de romancier prin subtile dezbateri interioare şi conflicte narative.

Pe scurt, Érec îmbrăcat fastuos, în mătăsuri de Constantinopole şi Alexandria, având arme uşoare şi veşminte descrise pe îndelete (de reţinut că descrierea are în romanul medieval un sens simbolic) o întovărăşeşte într-o plăcută plimbare la marginea pădurii pe regina Guenievre însoţită de o domnişoară de onoare. În acest timp, regele şi ceilalţi cavaleri vânează nu departe cerbul alb; "dans la forêt aventureuse/cette chase sera delicieuse".

Pe drum, un calvaler necunoscut întovărăşit de un pitic şi o fecioară, o jigneşte pe regină. Are loc cearta dintre Érec şi pitic; acesta din urmă îl atinge, supremă jignire, pe gât şi pe faţă cu biciul. Érec se reântoarce furios la regină şi, fiul regelui Lacului, cu permisiunea acesteia, pleacă imediat în căutarea cavalerului pentru a răzbuna cele trei crunte jigniri aduse. Începe, observă Reto R. Bezzola, o altă vânătoare, mai misterioasă şi mai periculoasă[268]. Între timp cerbul alb fusese vânat şi ceremonia sărutului care trebuia să o desemneze pe cea mai frumoasă fecioară, este amânată de regele Arthur, la cererea reginei.

Érec ajunge într-o cetate unde cavalerul urmărit — Cavalerul Orgolios — fiul lui Nut — îşi revendică cel mai frumos uliu în cadrul unei competiţii anuale. Cavalerul este însoţit de o splendidă fecioară. Iar *Érec*, care trăsese la un vavasor (vasalul înţelept), o cere pe fiica acestuia, singura care o întrecea în frumuseţe, pe fecioara ce-l însoţea pe Cavalerul Orgolios, şi care era demnă să izbutească în înfruntare, o înfruntare nu numai între cavaleri ci şi între frumuseţea fecioarelor ce-i acompaniau. Abia acum, având o iubită, Érec se numeşte:

„Je suis fils d'un roi riche et puissant.
Mon père s'apelle le roi Lac,
Érec m'appellent les Breton.
De la cour du roi Arthur je suis,
J'ai été trois ans aupres de lui."

Érec iese victorios şi, împreună cu Enide, frecioara modestă, săracă, fermecătoare, pe care o cere în căsătorie, ajunge la curtea lui Arthur unde Enide e desemnată cea mai frumoasă fecioară, iar cei doi se căsătoresc. În castelul lor sunt fericiţi. Érec nu mai simte nevoia de altceva pe lume. Criza eroului rezidă în căsătorie, cavalerul nu mai face nici un efort pentru a-şi cuceri doamna şi astfel contrariază întreaga lume curtenească, la care se raliază şi Enide.

Enide suferă că soţul ei, cel ce o cucerise, renunţă la glorie şi astfel are loc celebra scenă din zori când Érec doarme iar Enide plânge că şi-a părăsit ţara pentru un viteaz care a abandonat vitejia pentru ea, contribuind astfel la dezonoarea lui. Érec se trezeşte şi aude ultima propoziţie a soţiei sale: "Tus es

[268] Reto R. Bezzola, *La sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes),* La jeune Parque, Paris, 1947.

venu pour ton malheur". Are loc o explicație după care Érec ia hotărârea secretă de a-i arăta soției sale de câtă vitejie poate fi el capabil. Érec o obligă să-l însoțească în toate aventurile ce vor urma, impunându-i însă tăcerea absolută. Fără să aibă voie să mai scoată un cuvânt, Enide participă la o serie de aventuri spectaculoase, în care chiar "violarea consemnului" este semnul dragostei ei pentru Érec. Toată rătăcirea cavalerului în căutarea eului său adevărat, împărțit între dragostea pentru soție şi vitejia căutată, relevă un dramatism tulburător, pentru că de această dată Érec *suportă* aventura şi nu o *provoacă*! În toată această rătăcire — căutare — Enide joacă rolul unei momeli sublime: atrăgându-i prin frumusețe pe tâlhari sau cavaleri îşi expune permanent soțul. Bezzola distinge în aventura lui Érec trei etape: lupta pentru eu (*le moi*) lupta pentru tu (*le toi*), şi lupta pentru comunitate, adică *aventura îndurată, aventura acceptată şi aventura căutată.* Aceasta din urmă este celebra aventură numită *Le Joie de la Cour,* din care Érec iese victorios şi mântuit. După grele şi crâncene încercări, poposind cu Enide la castelul Brandiganz, el aude vorbindu-se despre:

"L'aventure dont nul ne retourne
sans qu'il en reçoive honte ou mort..."

Şi vrea să afle cum se numeşte această aventură (pentru că omul medieval era sensibil la puterea cuvintelor), dar nobilul Guivret îl avertizează: "Numele este foarte plăcut de pronunțat dar este foarte greu să se împlinească deoarece nimeni nu a putut scăpa nevătămat. Aventura, vă rog să mă credeți, se numeşte Bucuria Curții"...

Iar Érec răspunde: "Doamne! dar în bucurie nu există decât binele! Este tocmai bucuria, aceea pe care o caut..."

În vaietele poporului, ajunge la livada miraculoasă, livada vrăjită înconjurată de un zid protector transparent, un scut de aer. Este chiar paradisul de sursă exotică, bizantină, orientală,pe a cărui pajişte zac oasele cavalerilor ucişi iar în țăruşi, capetele acestora. Sub un sicomor, pe un pat de argint acoperit cu o pânză brodată, stă o fecioară de o frumusețe nepământeană. Apare un cavaler într-o armură strălucitoare (sângerie). În urma unei lupte grozave, cavalerul se declară învins. Érec cere numele cavalerului şi descifrarea înțelesului cuvântului "bucurie" Cavalerul Mabonagrain este nepotul regelui Evrain, şi el jurase, în chip nesăbuit, iubitei sale, că nu va ieşi din acea grădină unde în egoismul ei aceasta îl condusese, decât dacă va fi vreodată învins de un cavaler:

"Astfel gândea domnişoara mea că mă va putea reține pentru totdeauna. Ea nu credea că vreodată vreun cavaler care ar fi intrat în această grădină ar fi putut fi mai presus ca mine"...

Iar marea bucurie a curții este că acest cavaler iese din grădina unde fusese ținut prizonier de propria sa iubită, se eliberează, cu alte cuvinte, de sclavajul iubirii, în clipa în care Érec sună victorios din corn, realizându-se chiar "BUCURIA CURȚII". Finalul va fi încoronarea lui Érec şi Enide la Nantes, consfințind puterea dragostei conjugale integrată în social şi nu consumată în izolare.

De ce este simțit acest fapt ca o victorie extraordinară?

Pentru că, dacă la începutul secolului al XII-lea între dragoste şi căsătorie se considera că nu există vreo legătură, iar André le Chapelain, celebrul teoretician al amorului curtenesc, le declara incompatibile, sfârşitul de secol al XII-lea

consemnează în privința moralei sentimentale o schimbare spectaculoasă. Cu toate că romanul acesta ar demonstra, după exegeți, cât de opusă este căsătoria dragostei ("fericirii factice a celor doi soți, aşa cum se realizează la sfârşitul primei părți prin nunta lui Érec cu Enide i se opune la Joie de la Cour urmată de încoronarea lui cu Érec şi a soției sale, redați societății"[269]) totuşi suntem departe de mitul femeii inaccesibile divinizate. Pentru poetul secolului al
XII-lea, scria Bezzola "dragostea era pasiunea senzuală sau mistică ce contraria, zdrobea toate obstacolele şi conducea la unirea amanților sau la sfârşitul tragic; sau, altfel, această dragoste, ridicând între doamnă şi iubit bariere de netrecut, se transforma într-o exaltare erotico-mistică ce făcea din femeie o creatură aproape inaccesibilă şi înnobila aspirațiile iubitului până la a-l face demn de imaginea sublimă adorată".

Iată câteva "porunci" din celebra *De arte honeste amandi*, scrisă de André, "chapelain" al Mariei de Champagne, sau Andreas Capellanus, având ca sursă pe Ovidiu, carte care a fost condamnată în 1277 de episcopul Parisului şi interzisă:

1. Căsătoria nu este un obstacol în calea dragostei.
2. Cine nu este discret nu este demn de a iubi şi de a fi iubit.
3. Nimeni nu poate fi constrâns la două amoruri deodată.
4. Dragostea creşte sau descreşte.
5. Nu există voluptate când iubitul suportă dragostea împotriva voinței sale (...)
11. Nu trebuie să iubească cui îi este ruşine să se căsătorească.
12. Adevăratul iubit nu caută alte dezmierdări în afara acelora ale iubitului sau iubitei sale (...)
14. O fericire uşoară toceşte dragostea; dificultățile îi măresc prețul (...)
17. O nouă dragoste tinde să o vâneze pe cea veche (...)
21. Nimic nu se împotriveşte unei femei să aibă doi iubiți, nici un bărbat, două iubite.

Andreas foloseşte surse pagâne şi creştine, poetice şi prozaice, un discurs care convoacă toate variațiile şi varietățile discursursului medieval despre dragoste[270]. Dar, ca să reiau ideea, se poate observa din succinta rezumare a romanului că inițierea lui Érec în existență şi cunoaşterea de sine sunt simbolizate prin două registre ale aventurii care conferă, în general, romanelor lui Chrétien de Troyes o structură bipartită: inițial are loc *o cucerire lesnicioasă a unei bunăstări*, urmată de *aventura crucială* determinată de *o eroare a eroului*, ce va fi însă răscumpărată prin încercări extrem de grele. Modelul romanului elenistic este

[269] Reto R. Bezzola, *op. cit.*

[270] *Auctoritas and Intertextuality in Andreas Capellanus' De Amore* by Donald A. Mason. În *Poetics of Love in the Middle Ages. Texts and Contexts*. Edited by Moshe Lazar and Norris J. Lacy, George Mason University Press, 1989. Autorul discută conceptul de autoritate sau sursă prestigioasă care a jucat un rol important in literatura medievală; piatra de temelie a revoluției intelectuale a unora ca Abelard şi cei ce l-au urmat în secolul al doisprezecelea a fost compilația sistematică şi confruntarea dialectică a surselor prestigioase pe o temă dată. Andreas extinde noțiunea de text autoritar asupra unor texte care nu erau considerate ca atare şi integrează diversele surse prestigioase intr-un discurs original care îi aparține.... (p.69) Sursele latine sunt cele mai prestigioase. Dintre autorii pagâni clasici, cel mai citat este Ovidiu. Chiar şi arabii sunt citați în traducerile latine. Dacă Jean de Meung traduce în franceză autori latini, Andreas latinizează sursele franceze. (p. 73)

transformat prin dilatarea primei părți a acestuia, aceea care conține scurta împlinire a cuplului amoros, cum ar fi fuga pe corabie, căsătoria în pofida avertismentelor oracolelor etc.

Prima formă de cucerire a lumii în romanul curtenesc conduce la o fericire individuală, în timp ce cealaltă, la o cucerire mult mai dificilă, care face din personaj o personalitate afirmată ca un instrument al societății curteneşti. Iar acela care are acces la această experiență complexă, conştientizată ca atare, va fi, conform concepției grației, un ales. Marele său drum spre aventura-cunoaştere-inițiere are loc în urma unei revelări spirituale bruşte, a unei lipse sau unui prejudiciu provenite din afara spațiului curtenesc[271]. Eroul se îndepărtează de armonia curții (conflictele se dezlănțuie în afara acestui nucleu de armonie ideală), caută, izolat de ceilalți, trece prin încercări grele ce-i arată meritele, restabileşte adevărul şi dreptatea, după care se reintegrează societății curteneşti.

Occidentul — scria Anton Dumitriu, — "a avut două tipuri ideale de om: sfântul şi eroul. Evul Mediu a admirat aceste făpturi atât de diferite şi le-a fuzionat într-una medie: cavalerul. Ordinele cavalereşti, care îmbinau hibrid seninătatea sfințeniei şi impetuozitatea eroismului, au fost poate singurele care au încercat marea aventură a descoperirii omului ideal complet."[272] Aventura individuală fusese acreditată de romanele lui Ghilgameş, Rama, Iov, de romanul scris de Al-Gahiz şi Al-Hamadhani, de romanele lui Atanasie şi Aurelius Augustinus. Secolul al XII-lea îşi imaginează însă un erou cavaler ars de mari aspirații şi nelinişti existențiale. Individul se oglindeşte în natură şi, pentru omul medieval, cucerirea acesteia însemna propria lui cucerire.[273] Frumusețea unică a acestui om e dată de setea mistică de spirit şi dorința de împlinire în cadrul istoriei reale, dualitate care sfâşie omul occidental, găsindu-şi o rezolvare specială în fiecare epocă culturală trăită de Occident de aici înainte.

Jean Fourquet[274] vorbeşte chiar de o dublă coerență, una mitică, alta cavalerească în romanele lui Chrétien. Timpul însuşi se împarte între un timp profan, cronologic şi un timp sacru, acela al inițierii în lumea spiritului şi a mitului. De unde şi dubla coerență narativă: una imediată şi alta aparținând povestirii mitice. Alegoriile, simbolismul dau în plus acestui roman al unei triple căutări, un puternic caracter intelectual pe care l-am mai întâlnit în romanul iranian, ebraic şi hagiografic. În *Érec* şi *Enide* misterioasele încercări, deschizând izvoarele fantasticului, situează personajul central la intersecția infinitului cu finitul. De aceea căutarea lui Érec este de fapt una a sensurilor ultime.

În acest roman Chrétien foloseşte cuvântul *san* (intenția naratorului) şi *matière* (sursele folosite) pentru a crea ceea ce numeşte *conjointure* – împletirea unor surse diferite. Descriindu-şi arta narativă, Chrétien spune că a preluat o "*conte d'aventure*" pe care a transpus-o într-un roman, "*molt bele conjointure*". Termenul lui Chrétien de *conjointure,* foarte discutat de autorii medievali, demonstrază lucidatea autorului în crearea obiectului estetic şi folosirea tehnicilor

271 Mihaela Voicu, Chrétien de Troyes, în *Histoire de la litérature française*, Bucureşti, 1982.

272 Anton Dumitriu, *Culturi eleate şi culturi heracleitice*, Cartea Românească 1987, pag. 203.

273 *Op.cit.*

274 Jean Fourquet, *Le Rapport entre l'oeuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes*, in *Romance Philology*, vol. 9, no. 3, 1956.

narative[275].

Cligès, despre care s-a spus că este un "anti-Tristan", se centrează pe ideea că "cine are sufletul, are şi trupul", un trup neputând avea doi posesori deodată. Fascinaţia pentru ermetism devine evidentă, ca şi magia, ceea ce i-a facut pe unii exegeţi să vorbească chiar de prezenţa unui „realism magic".[276] Pentru Cohen acest roman este important din punctul de vedere al "disecţiei mentale şi psihologice a dragostei ce se naşte", pentru modul în care sunt revelate delicateţea sentimentelor, efectele psihice şi fizice ale dragostei. Şi aici avem de-a face cu o iniţiere, văzută ca o continuare a unei experienţe paterne. De altfel istoria părinţilor lui Cligès ocupă o treime din roman. Dragostea dintre Alexandre şi Soredamor la curtea lui Arthur, ca şi dragostea dintre Cligès şi Fénice[277], la curtea lui Alis, împăratul Constantinopolului, mixează materia bretonă cu materia cavalerească bizantină cunoscută în epocă. Gaston Paris considera că legenda greacă are aici, ca şi în *Perceval*, o importanţă uriaşă şi că romanul ar fi, "un nou *Tristan* mai bine adaptat, decât cel vechi, gustului şi modului de a simţi al înaltei societăţi franceze din secolul al XII-lea"[278].

Alexandru, împăratul de la Constantinopole, are de la soţia sa, Tantalis, doi băieţi, pe Alexandru, fiul cel mare, şi pe Alis. La cincisprezece ani, Alexandru pleacă la curtea lui Arthur pentru a fi armat cavaler, împreună cu doisprezece tineri care îl însoţesc. Se distinge în Bretagne prin fapte de vitejie, se face iubit de Gauvain, cel ce simbolizează perfecţiunea cavalerească, şi o ia în căsătorie pe sora acestuia, Soredamor. În această căsătorie regina Guenievra joacă un rol important. Logodna e celebrată la Windsor, iar Alexandru e încoronat rege în Galles. Se naşte Cligès, când Alexandru aude ca i-a murit tatăl. Vin mesagerii să-l ia la Constantinopol pentru a fi încoronat dar între timp, un sol felon, îi spune lui Alis, fratele mai mic al lui Alexandru, că acesta din urmă e mort. Alis se încoronează împărat, dar apare Alexandru. În final, conflictul este rezolvat astfel: Alexandru va purta titlul de împărat, iar Alis va deţine puterea. Condiţia este ca Alis să nu se căsătorească, pentru ca tronul să fie moştenit de Cligès.

Iată însă că părinţii lui Cligès murind, sfetnicii îl sfătuiesc pe Alis (ca şi pe regele Marc!) să se însoare. Aleasa va fi fata împăratului Germaniei. La Colonia are loc căsătoria. Numai că, din nenorocire, Fènice, mireasa, se îndrăgosteşte de Cligès, nepotul soţului ei. Datorită filtrului fermecat, preparat de Thessala ("corespondenta" lui Brangien), Alis nu o "cunoaşte" pe soţia lui în noaptea nunţii şi nici în vreo altă noapte. Profund nefericit de toată această situaţie insolubilă, Cligès pleacă la curtea lui Arthur unde trăieşte o serie de aventuri în Bretagne, France, Normandie. Revine la Constantinopol pentru Fènice. Cei doi iubiţi hotărăsc să părăsească printr-un vicleşug palatul imperial. Cu ajutorul unei alte băuturi miraculoase, Fènice cade într-o moarte aparentă. Motivul morţii aparente, considerat de W. Foerster, celebrul editor din secolul trecut al operei lui Chrétien, drept o soluţie genială, a fost, dimpotrivă, ironizat de Gaston Paris, care l-a văzut

[275] Vezi Michelle Sweeney, *op. cit*., pp. 65 şi urm.
[276] Philippe Walter, *Cligès*, în ediţia Poiron, *op. cit*., p.1121.
[277] *ibid.*, p. 1122. După Philippe Walter, cea mai importantă indicaţie a ermetismului acestui roman se găseşte în referirea la mitul păsării Phoenix – phénix-Fénice. Cu acest prilej (p.1129) se afirmă importanţa surselor greceşti în romanul medieval.
[278] Gaston Paris, *Mèlanges, op. cit*., p. 293.

drept un aranjament stângaci, vădind erori şocante de compoziţie. Motivul fusese productiv în romanul elenistic şi bizantin, acordând, după cum am văzut, tensiuni noi narațiunii şi posibilități imprevizibile de bifurcare a aventurii. Şi aici, moartea aparentă a Fènicei, înmormântarea şi răpirea ei deschid un orizont aventuros neaşteptat.

Alis intuieşte că ceva nu este în regulă. Pentru a se convinge că soţia lui e moartă cu adevărat, ordonă să fie torturată. Fènice nu se trezeşte.Îngropată într-un cavou fastuos, va fi răpită în timpul nopţii de Cligès care o duce în casa unui prieten. Peste un an, cei doi, dormind pe o pajişte, sunt surprinşi de un cavaler imperial. Alis prinde de veste. Jehan, doctorul, îi dezvăluie împăratului secretul filtrului şi al morţii false. Între timp, amanţii se refugiază, spre mânia lui Alis, la curtea regelui Arthur, de unde Cligès îşi reclamă drepturile la tron. Este pe punctul de a porni o cruciadă împotriva lui Alis, dar Jehan îi aduce vestea că Alis a murit şi că deci Cligès e împărat. Sfârşitul fericit trece în alt registru eşecul tragic din *Tristan. Cligès*, spunea pe bună dreptate Frappier, se distinge prin aerul său de realitate: "Nu există aici mitologie celtică, poveşti cu zâne, ci poţiuni magice care nu aparţin miraculosului ci au un aer ştiinţific". *Cligès* este un roman cu cheie, unde se încheagă corespondenţe între o ficţiune romanească şi o realitate istorică De aici observaţia că acest roman are o remarcabilă "priză la real".

Cu numeroase ecouri elenistice şi bretone, romanul dezvoltă tema iubirii curteneşti, a soluţiei iubirii, prin care se afirmă şi sporeşte spiritual personajul central. Iubirea apare, ca şi în *Tristan,* drept o modalitate iniţiatică fundamentală, temă pe care o vom reîntâlni în romanul pastoral din Renaştere. Dialogul amoros încântă prin subtilitate şi puritate simbolică, prin divagaţie galantă; ca şi la neoplatonicianul Leone Ebreo, ochii sunt aceia prin care se realizează contemplaţia care aduce iubirea:

"Comment Amour t'a-t-il percé le corp
puisqu'au dehors n'apparât nulle plaie?
Dis-le-moi, je veux le savoir!
Par ou t'a-t'l atteint?" Par l'oeil -
"Par l'oeil? Et il ne te l'a cravé?" ....

"De ce spui că te-a rănit Amor când pe trupul tău nu se vede nici o rană? Explică-mi, vreau să ştiu adevărul! Şi unde te-a nimerit?

- În ochi.

- În ochi? Şi nu te-a orbit?

- Ochiul nu mi-a fost rănit deloc!

- Dar spune-mi, odată, de ce şi cum săgeata a trecut prin ochi fără să-l rănească, nici să-l atingă. Dacă săgeata a trecut prin ochi, de ce suferă inima din piept şi ochiul nu, tocmai el care a primit prima lovitură?

- Ochiul este oglinda inimii şi prin această oglindă trece fără să-l rănească sau să-l atingă tăciunele care aprinde inima".

Fènice este aceea care enunţă teza romanului: ea nu vrea să trăiască dragostea adulteră dintre Tristan şi Isolda.

Niciodată, declară Fènice, nu aş putea duce viaţa Isoldei, aceea care se dăruia deopotrivă soţului şi amantului, iar inima ei aparţinea doar unuia, pentru că aceluia căruia i-am dăruit inima îi voi dărui şi trupul. Ca şi *Érec şi Enide, Cligès* afirmă ca posibilă împlinirea dragostei prin căsătorie — teorie opusă amorului

curtenesc susţinut de ideologia provensală a iubirii, aceea care propunea "intelectualizarea instinctului şi raţionalizarea artei".

Construit oarecum la antipod, *Lancelot*, scris la cererea Mariei, fiica Eleonorei şi a lui Louis al VII-lea, care devine în 1164 contesă de Champagne, având curtea la Troyes, susţine adulterul printr-o cazuistică, după Cohen, tipic medievală, acordând, cu alte cuvinte, o revanşă ideologiei amorului curtenesc al sudului. Această dragoste înflăcărată va fi aruncată de Dante în *Infern*. Adulterinii Paolo şi Francesca suferă pedeapsa pentru că au iubit intens întru carnalitate. Francesca îşi aminteşte că într-o zi, citindu-i lui Paolo despre dragostea lui Lancelot, pasiunea lor a luat o formă carnala. Paolo a sarutat-o pe gură. Şi de aici a început totul. În *Lancelot* sau *Le Chevalier de la Charrette* (nu se ştie din ce motive Chrétien nu a terminat romanul, cel care o face este Godefroy de Lagny care respectă indicaţiile lui Chrétien, autorul cu o exigenţă şi autoritate indiscutabile!) primează predestinarea iniţiatică a eroului ce pătrunde adânc în orizontul misterului. Ca şi în cazul celorlalte romane ale lui Chrétien, îl voi descrie şi pe acesta cu riscul de a părea excesivă cu detaliile epice. Dacă nu aş proceda astfel, oricâte idei aş avansa despre aceste romane, cititorul nu ar putea să le lege şi de materia lor epică foarte concretă.

Critica şi eseistica literară s-au "intelectualizat", din păcate, atât de mult, încât renunţând la rememorarea textelor analizate, au pierdut marele public fermecat şi de concreteţea detaliilor, ce cădeau în sarcina rezumatului critic. În acest sens, unele din aceste opere au rămas apanajul unui grup de cititori destul de restrâns, iar critica a uitat lecţia relevării textului concret în care de altfel a excelat eseistica secolelor trecute ce-şi propunea nu doar să interpreteze, ci şi să stimuleze în cititor spiritul critic. Câţi vor avea, mă întreb, posibilitatea sau curiozitatea să caute în biblioteci pe *Perceval, Lancelot, Confessiones, Viaţa lui Antonie?* Câţi vor avea timpul să parcurgă *Dragostea lui Leucippe şi Clitophon*, sau volumele lui *Amadis de Gaula?* Oferind fragmente, oricât de mici, din aceste texte, pe care le pun cititorilor la îndemână, săvârşesc un act de respect intelectual. Am credinţa că în felul acesta voi avea şansa de a deschide acele izvoare ale curiozităţii şi participării, singurele care îl pot transforma pe cititor dintr-un receptor pasiv, într-o cameră de rezonanţă.

Întorcându-mă la *Lancelot*, voi remarca un loc comun al romanului medieval şi anume începutul romanului legat de o sărbătoare mistică. La Carlion, de ziua Înălţării, când regele Arthur oferă cavalerilor o fastuoasă serbare, apare un cavaler străin înarmat, care îl sfidează pe rege. Cavalerul se laudă cu numeroşii prizonieri dobândiţi în urma înfruntărilor cu Arthur, şi pe care nu are de gând să-i înapoieze. Dar, "dacă afla-vei, rigă, printr-ai tăi, la curte, măcar un cavaler, în care aşa încredere să ai încât regina să i-o încredinţezi, iar acela, urmându-mă, s-o ducă în codru unde eu m-ascund, atunci mă leg pe cuvânt să-l aştept acolo şi prinşii ţi-i înapoiez..."[279]

Cavalerii, regina sunt tulburaţi de această sfidare. Keu, seneşalul păgubos al acestui ciclu, om îndrăzneţ dar fără calităţi deosebite (de aceea este un etern perdant) se oferă să fie acel cavaler şi obţine consimţământul regelui printr-un vicleşug. Keu şi regina se afundă în codru, dar Messire Gauvain, presimţind ce

[279] Chrétien de Troyes, *Cavalerul Lancelot*, traducere de Mihail Stănescu, Albatros, 1973.

poate urma, pleacă în urmărirea lor. Pe drum el întâlneşte un cavaler ce arăta a fi ieşit dintr-o mare înfruntare. Fără cal, mergând pe jos, cavalerul o caută şi el pe regină. Gauvain asistă la scena în care cavalerul îl întreabă pe un pitic cocoţat într-o căruţă dacă nu a zărit-o pe regina Guinevra. "De te încumeţi să te-arunci în carul ce îl mân, poate afla-vei până mâine ce a devenit regina" — îi răspunde piticul. "Şi-într-aceasta îşi ţine drumul neaşteptând nici o clipită. Doar doi paşi rămâne în urmă cavalerul până să urce. Într-un ceas rău, în ceas rău a şovăit de teama umilinţei, şi nu s-a urcat imediat în car, căci mult se va căi după aceea" — deoarece a pus raţiunea mai presus de iubire.

Gauvain rămâne uluit de gestul cavalerului şi refuză mânios invitaţia piticului de a se urca şi el în căruţă. Dar urmează căruţa. Cavalerii ajung la un castel unde înnoptează. Cavalerul necunoscut şi fără nume, cel care se umilise până la urmă urcând lângă pitic, acceptă să se culce în patul împodobit dar vrăjit. În timpul nopţii lancea învăpăiată care coboară de sus nu-l atinge pe cavaler. Dimineaţa cei doi cavaleri o zăresc pe regină condusă de o escortă şi înţeleg că ea a fost răpită de Méléagant, fiul regelui din Gorre, "regatul de unde nimeni nu putea să se întoarcă", de fapt regatul morţii de unde Lancelot o va readuce pe Guinevra, aşa cum încercase, şi nu izbutise, Orfeu cu Euridice.

La fel ca şi Perceval atât de absorbit de contemplarea celor trei picături de sânge pe zăpadă, încât nu va observa suita regelui Arthur contrariată de ceea ce consideră o sfidare, "cavalerul din căruţă" visează ca orice om "care nici putere, nici pavăză nu are contra poruncilor iubirii". Absorbit de gânduri, el ajunge la Podul Apei unde este pe punctul de a fi ucis de un cavaler ce păzeşte vadul. Iese învingător din luptă, apoi o fecioară îl conduce într-un castel unde va fi martorul unei agresiuni. Se bate cu cei ce voiau să o răpească pe fecioară, îi învinge, după care o refuză pe prea frumoasa care i se oferă, culcându-se lângă el, deoarece inima îi este dată reginei Guinevra.

Pleacă mai departe întovărăşit de fecioară care îi cere să o conducă "după datina şi legea statornicite în regatul Logrei". Cavalerul încă fără nume mai trece prin încercarea "pieptănului de fildeş aurit", în care strălucea un fir din părul reginei Guinevra, ca altădată părul Isoldei; o apără conform legilor onoarei pe domniţa ce-l însoţeşte; intră într-o sihăstrie unde un călugăr îi arată mormintele cavalerilor lui Arthur şi cavoul fastuos al celui care va elibera pe prizonierii aflaţi în capcana tărâmului de unde nimeni nu se mai întoarce. În pofida oricăror rugăminţi sau sfidări, cavalerul nu îşi spune numele niciodată. În castelul unui nobil prizonier al lui Méléagant, cavalerul este recunoscut drept izbăvitorul celor "coborâţi în robie pe acest pământ". De altfel toată călătoria lui Lancelot spre Gorre e punctată în mod subtil ca o descindere, ca o coborâre într-o regiune subpământeană, într-un infern al lipsei de libertate şi onoare.

Pentru a ajunge la Podul Spadei, pe unde duce calea spre Gorre, cavalerul va trebui să treacă prin Trecătoarea de Piatră şi alte înfruntări cavalereşti. În fine, se dă bătălia între cavalerul necunoscut şi Méléagant. Slăbiciunea cavalerului necunoscut e atât de evidentă, încât pare că va fi învins. Dar o domnişoară de onoare o imploră pe regina ce urmărea înfruntarea din turn, să-i dezvăluie numele, şi ea i-l rosteşte: "Numele cavalerului este Lancelot du Lac". Auzindu-şi numele, simţindu-se contemplat de regină, Lancelot învinge. Regina şi toţi prizonierii vor putea în fine părăsi regatul Gorre. Dar, inexplicabil, în clipa în care Lancelot

ajunge în faţa Guinevrei, aceasta îi întorcea spatele.

Cel ce înfruntase primejdii uriaşe, având mereu în minte deviza "J'aime beaucoup mieux mourir/avec honneur, que de vivre avec honte", este disprețuit. Seneşalul Keu îi aruncă vorbe înveninate. Lancelot l-a acoperit de ruşine ducând la capăt ceea ce el nu reuşise. Noua încercare a umilinței şi tăcerii i se impune. Lancelot pleacă să-l caute pe Gauvain. Dar reginei i se aduce vestea că Lancelot a murit, iar acesta aude la rândul lui că iubita sa a murit de durere. Regina vrea într-adevăr să moară, Lancelot încearcă să se spânzure, dar în cele din urmă îndrăgostiții se revăd şi cavalerul perfect este răsplătit de doamna sa, după ce aceasta îi reproşează eroarea săvârşită: când pornise să o caute, Lancelot ezitase o clipă să se urce în căruța piticului, acceptase dezonoarea cu părere de rău!

Noaptea are loc întâlnirea de dragoste. Lancelot intră pe fereastră, ca altădată Tristan, în iatacul reginei, şi în timpul nopții rănile lui deschizându-se, pătează cearceafurile reginei cu sânge. A doua zi regina este acuzată de Méléagant de a fi săvârşit adulterul cu seneşalul Keu, care dormea cu regina în aceeaşi cameră, conform etichetei regale a timpului. Lancelot apără onoarea Guinevrei jurând, ca şi Isolda, că Guinevra este nevinovată: "Iar eu, te înlătur ca sperjur, zise Lancelot, şi jur la rândul meu că seneşalul nu se bucură de regină".

După victorie, Lancelot pleacă iar să-l găsească pe Gauvain. Un pitic îl ademeneşte, Gauvain e găsit de oamenii lui Lancelot, şi apare o scrisoare mincinoasă care susține că Lancelot se află la curtea lui Arthur. Guinevra, Gauvain, toți prizonierii părăsesc Gorre. Lancelot însă este prizonier în casa unui credincios al lui Méléagant. Are loc un mare turnir, la Noauz, unde se afla curtea lui Arthur. Lancelot o convinge pe păzitoarea sa să-l lase să participe la turnir, jurând că se va întoarce de bună voie. În timpul înfruntărilor, Guinevra îşi dă seama că acel cavaler necunoscut, cu arme sângerii, este Lancelot, şi, pentru a-şi proba puterea iubirii, îi porunceşte să fie "cel mai prejos". Lancelot se supune şi, la o altă poruncă, va fi "cel mai bun". Învingătorul pleacă în temnița din ținutul Gorre. Dar Méléagant aflase totul şi, turbat de furie, îl zideşte de viu într-un turn, într-un loc pustiu, pe o insulă din mijlocul apelor. Lancelot zace aici un an căutat de toți cavalerii lui Arthur. Méléagant afirmă la curtea lui Arthur că Lancelot a fugit de frica înfruntării, dar Gauvain se oferă să primească lupta.

Lancelot lâncezeşte în turn. Lamentația lui este auzită de sora lui Méléagant, care îl salvează şi îl vindecă, ajutându-l să ajungă la curtea lui Arthur, chiar în ceasul în care Méléagant, savurând contrarierea curții față de dispariția lui Lancelot, se pregătea să se înfrunte cu Gauvain. Lancelot intră în luptă şi obține victoria. De fapt, Chrétien a lăsat romanul neterminat de la episodul întemnițării în turn a lui Lancelot, finalul aparținându-i, după cum am amintit ceva mai înainte, lui Godefroy de Lagny, discipolul lui Chrétien.

Probele lui Lancelot, despre care Cohen afirmă că "au caracterul unor patimi în sensul religios al cuvântului", acordă sacralitate cavalerului care abordează în turnir culorile sângerii, culorile lui Christ. El e de fapt un ales, tatăl lui Galaad, cavalerul înconjurat de nimbul sfințeniei, cel ce va căuta Graalul şi îl va găsi. Lancelot se defineşte prin acțiune susținută în codul onoarei desfăşurată în spațiul nelimitat al necunoscutului ce se lasă mereu cucerit. Din real el trece în fantastic, din registrul realist, în cel mitologic. Călătoria încheiată cu o reîntoarcere îi conferă nu numai o nouă măreție, ci şi nimbul sacralității.

Dar reîntoarcerea nu înseamnă şi terminarea aventurii şi nici nu sugerează că nu mai există şi alte trepte de perfecţiune şi noblețe! Lancelot a traversat în acest roman doar o treaptă, a închis doar un ciclu al devenirii sale spirituale, ce se poate practic continua prin experiențe existențiale nelimitate — constantă a sufletului occidental ce a determinat apariția romanului ciclic, şi, referindu-ne la romanul medieval, a unui uriaş număr de continuări aparținând urmaşilor lui Chrétien de Troyes.

Meditând la aventura lui Lancelot (a cărui deviză este "Bien est qui aime obéisant") simțim mereu că înfruntând necunoscutul, el are de partea sa grația divină. Cavalerul cu un destin glorios, este deopotrivă un vinovat. Sufletul medieval, definit de acțiune şi prospectare, de cucerirea permanentă a realului şi de supunerea lui, trăieşte cu sentimentul profunzimilor infinite, a forțelor misterioase care fac din realitate simbolul unei lumi spirituale perfecte, marcate de prezența divinității. Toate încercările lui Lancelot vor fi, de aceea, simbolurile unei realități spirituale transcendente.

Supus probelor, el iese învingător, devenind un exemplu (după exemplul cristic) al omului perfect. Interesantă în acest roman este abilitatea cu care sunt convocate teme ale literaturii antice şi celtice, pentru a construi traseul eroului, al cavalerului creştin. După o observație a lui Antoni Viscardi, Lancelot mai poate fi simbolul contemplării unei lumi îndepărtate de materie şi sens (comun), o lume profundă, spiritualizată, intuită prin contemplare. Scenele de mister şi vis, țara îndepărtată, parabola mistică despre lumea inaccesibilă oamenilor comuni creează o atmosferă extatică, unde contează nu atât elementul concret, narativ, psihologia personajelor, cât viziunile, scenele magice.[280]

Destinul lui Lancelot oferă garanția psihologică a devenirii, de la asumarea umilinței, la orgoliul învingătorului absolut în cavalerism şi dragoste. Interesantă este coexistența supunerii, a umilinței cu orgoliul. Umilința căutării ar fi, prin sursă hagiografică, temelia propulsării către perfecțiune. Ea aduce şi penitența şi de aceea destinul civil, cavaleresc, al lui Lancelot are un fundal inițiatic. Itinerariul de tip Lancelot poate fi considerat o formulă prin care codul vieții se împacă cu ceea ce ar putea fi numit codul sfințeniei. Chiar şi dragostea pentru femeia iubită şi divinizată poate fi interpretată drept un mod al iubirii şi slujirii lui Dumnezeu. Guinevra joacă aici rolul Graalului din romanul lui Perceval[281]. Tema eroică, a confruntării cu moartea, legată de eros, ridică chestiunea raporturilor dintre dragoste şi moarte.[282]

---

[280] Antoni Viscardi. *La letterature d'Oce d'Oil*, capitolul "Chrétien de Troyes, maestro della società cortese", Milano, 1967, p. 208 ş.u.

[281] În *Lancelot and Guinevere. A Casebook***.** Edited with an *Introduction* by Lory J. Walters. Garland Publishing, 1996, se analizează Lancelot-ul lui Chrétien şi relația acestuia cu *Tristan* în proză din secolul al XIII-lea. Dacă Chrétien se inspiră din Tristan în *Chevalier de la Charrete,* Tristan-ul în proză din secolul următor îl va revizui-îmbogăți pe Tristan în maniera Lancelot. Obsesia lui Chrétien cu Guinevere şi Lancelot pare o placă turnantă ce revelă natura paradoxală a lui Lancelot – bun şi diavolesc. Paradoxurile nerezolvate din caracterul lui Lancelot l-au făcut pe acesta unul din cele mai enigmatice personaje ale romanului medieval. Chrétien îl are ca personaj central în ciclul romanesc Lancelot - Graalul, cel mai fecund roman arthurian al secolului al doisprezecelea. În *Chevalier de la Charrete* Chrétien se inspiră din Tristan şi Isolda în construirea cuplului Lancelot-Guinevere, dar spre deosebire de aceştia, eroii lui Chrétien trăiesc şi cresc prin pasiune

[282] Vezi *Lancelot*, ediția Poiron, *op. cit*., p. 1240.

În *Yvain,* tot femeia este aceea care va declanşa traseul căutării de sine într-un amestec de vis şi realitate, acel eşafodaj al ideilor şi cazuisticii sentimentale pe care Chrétien de Troyes ştie să-l înfăţişeze în naraţie cu atâta măiestrie. Acţiunea pune preţ pe conflictul sufletesc, cel care provoacă marele conflict tragic. De aceea romanul despre *Yvain* a şi fost considerat capodopera lui Chrétien.

Yvain, eroul romanului *Cavalerul cu Leul* (*Le Chevalier au Lion*) vrea să dovedească curţii lui Arthur că poate spăla dezonoarea suferită de cavalerul Calogrenant (cavalerul narator al romanelor lui Chrétien!) cu şapte ani în urmă. Şi pleacă în secret de la ospăţul oferit de Arthur de sărbătoarea Rusaliilor (noaptea magică a Rusaliilor!), în pădurea Broceliande, la fântâna vrăjită. Este vorba de Broceliande din Aremorica, un ţinut al zânelor, o pădure de basm. Yvain întâlneşte în cale exact aceeaşi lume ospitalieră şi fabuloasă care îl primise cu ani în urmă pe Calogrenant.

Timpul pare că a stat pe loc sau, mai grav, că nici nu există[283]. Aceasta este de fapt atitudinea omului Evului Mediu faţă de timp, "o vastă indiferenţă", după o remarcă a lui Marc Bloch, o "mentalitate magică, după o observaţie a lui Jaques le Goff, ce schimbă trecutul în prezent pentru că urzeala istoriei este însăşi eternitatea."[284]

Comentând pasajul respectiv din *Yvain*, Erich Auerbach scria: "Ne găsim în mod evident în mijlocul unui basm cu atmosferă de vrajă. Drumul cel drept prin pădurea plină de mărăcini, castelul apărut parcă din pământ, felul primirii, domnişoara cea frumoasă, tăcerea ciudată a castelanului, duhul silvestru, izvorul fermecat — toate acestea ţin de ambianţa basmelor... Este un ţinut fermecat de basm şi suntem înconjuraţi de mister, în jurul nostru se aud şuşoteli şi murmure."[285]

Yvain dă de fântâna vrăjită, picură apă pe o tipsie aflată alături şi declanşează o furtună năpraznică. Fântâna clocoteşte: "Lespedea era din smarald, de forma unei vaze; pe pereţii ei se găseau patru rubine mai strălucitoare şi mai roşii decât soarele înălţându-se la Răsărit"[286]. Urmează bătălia cu posesorul fântânii — cavalerul ce pedepseşte pe cei care provoacă furtuna devastatoare. Urmărindu-l pe cavalerul rănit, Yvain ajunge în castelul acestuia unde este făcut prizonier.

Cu ajutorul unui inel fermecat, oferit de fecioara Lunette, asistă nevăzut la funerariile cavalerului pe care îl ucisese. Şi, lucru de mirare, admirând-o pe văduvă, Yvain prizonierul se îndrăgosteşte de ea. Iscusita domnişoară-zână, care este Lunette, potriveşte apoi în aşa fel lucrurile, încât Yvain va obţine mâna frumoasei văduve — Laudine de Landuc. Yvain va fi fericit şi nunta, desfăşurată cu fast, îl are ca oaspete de onoare chiar pe regele Arthur însoţit de toţi cavalerii

[283] Vezi *Yvain,* ediţia Poiron, *op. cit*. , pp. 1174-75. Philippe Walter consideră modularea timpurilor drept un aspect important al esteticii narative a acestui roman iniţiatic şi emblematic. Timpul romanesc se structurează într-o dialectică a lui *avant* şi *après*. În acest roman, timpul se impune ca o instanţă narativă majoră.
[284] Jaques le Goff, *Civilizaţia occidentului medieval,* ed. cit., p. 243.
[285] Erich Auerbach, *Mimesis*, ELU, 1967, p. 139
[286] Chrétien de Troyes, *Yvain —Cavalerul cu leul*. Traducere de Mihai Stănescu, Albatros, 1977.

săi[287].

Cavalerul dobândeşte, în acest nod epic, cea mai copleşitoare fericire lumească şi-i mărturiseşte lui Gauvain că se va stabili definitiv în castelul soţiei sale. Dar Gauvain consideră că este imposibil să abandoneze faptele cavalereşti. Pentru că el nu-i poate preţui pe aceia care, datorită femeilor, valorează mai puţin şi care se înjosesc prin căsătorie:

"*Comment? Seriez-vous donc de ceux"*
ainsi parla messire Gauvain,
"qui par leurs femmes valent moins?
Honni soit de sainte Marie
qui pour s'avilir se marie."

Dacă în *Érec şi Enide* tânăra doamnă se plânge că bărbatul ei o face de râs, prin faptul că stă acasă şi renunţă la înfruntările cavalereşti, Yvain are de convins o soţie care nu înţelege să se lase părăsită. El pleacă cu inima grea, promiţându-i că se va întoarce cel mai târziu peste un an.

Dar Yvain uită în vârtejul turnirurilor să-şi ţină legământul. Şi când o mesageră îi înapoiază inelul iubitei, ce se consideră dezlegată de orice jurământ de dragoste, cavalerul perfect, îndrăgostit de doamna sa, înnebuneşte. Părăseşte tabăra cavalerilor şi, cu minţile pierdute, rătăceşte prin pădurea sălbatică. Yvain uită că este cavaler şi om; criza, manifestată prin acte paroxistice va constitui motivul principal al lui Ariosto în crearea giganticei nebunii a lui Orlando trădat de Angelica pentru un soldat mediocru, în celebrul roman renascentist, *Orlando furioso:* "Atunci o furtună îi cotropeşte mintea, şi zbuciumul e atât de mare că Yvain începe să delireze, îşi sfâşie şi îşi rupe veşmintele şi o ia la fugă pe câmpii şi ogoare..."

Fostul "chevalier errant/qui aventure s'en vaguerant" supravieţuieşte în pădure datorită unui sihastru. Gol, într-o sălbăticie totală, pierzându-şi calitatea de om, rătăceşte prin hăţişurile pădurii. În romanele medievale, pădurea este locul nefast aflat departe de armonia centrului (a curţii), locul tuturor sălbăticiilor şi răului. În cele din urmă, Yvain este vindecat de alifiile vrăjite ale doamnei de Noroison. Revenit la luciditate, o ajută la rândul lui pe prea nobila doamnă, dar îşi ascunde numele (tactică ce aminteşte de aceea a lui *Ulise* de Homer!). El simte că este compromis şi că trebuie să-şi reconstruiască de acum înainte o nouă identitate. Disperarea lui Yvain nu are margini: "De ce nu-şi ia zilele nenorocitul care a îndepărtat de la sine bucuria? De ce şovăi eu, laşul de mine, să-mi iau viaţa? Cum pot să mai trăiesc văzând chinurile doamnei mele... Dintre toate bucuriile, cea care mi-a fost sortită mie a fost cea mai înaltă. Dar ea a fost de prea scurtă durată. Cel

[287] Comentând acest pasaj şi altele asemănătoare în care se încalcă codul curteniei şi al amorului, Monique Santucci (vezi Monique Santucci, „Le Chevalier au Lion ou il Faut Transgresser pour Progresser" p.161-169 în *Amour, marriage et Transgressions au Moyen Age*. Universite de Picardie Centre d'Etudes Medievales. Actes du Colloque des Mars 1983, Nr. 420. Kummerle Verlag, 1984) demonstrează cum aceste încălcări duc de fapt la transformări importante, la o nouă concepţie a dragostei, căsătoriei şi cavalerismului. Laundine se căsătoreşe cu ucigaşul soţului ei. Este o căsătorie dictată de raţiune care devine o căsătorie din iubire. Căsătorindu-se mai repede de doi ani de la moartea soţului, Laundine încălcă articolul 7 al legilor amorului lui André le Chapelain. Încă o lege a amorului, aceea a secretului, este încălcată de Yvain care îşi face iubirea publică. Căsătoria protagoniştilor are semnificaţii noi. Dragostea, aproape compromisă de instituţia cavalerească, redevine sursă a bucuriei

care o pierde din vina lui nu mai are drept la aventuri alese!"

Ajuns iarăşi lângă fântâna vrăjită de sub pin, îşi repetă de nenumărate ori că este un laş şi un nenorocit, apoi leşină de durere. Slăbiciunea eroului (prezentă în *Tristan et Iseut*) este încă o temă interesantă, pe care Chrétien o foloseşte în romanele sale, complicând psihologia eroului, a personajului cavaleresc.

Urmat de leul fidel pe care îl salvase în pădure, Yvain îşi ia de aici înainte numele de *Cavalerul cu Leul*. Faptele sale de vitejie vor fi numeroase şi spectaculoase. Lupta împotriva răului, oriunde ar fi aceasta, ajutorarea năpăstuiţilor îl pun permanent în faţa simbolurilor puterilor malefice: contele Alier, castelul Cumplitei Aventuri unde sunt prizoniere trei sute de fecioare pe care le va elibera, sau nobila fecioară dezmoştenită, căreia îi apără drepturile înfruntându-se, fără să o ştie, chiar cu floarea cavalerilor, Gauvain, abia întors din căutarea reginei răpită de Méléagant! Yvain o salvează şi pe domnişoara-zână Lunette, condamnată de foştii lui adversari din castelul soţiei sale, să fie arsă pe rug. Se înfruntă cu aceştia chiar lângă fântâna vrăjită şi iese victoriros pentru a doua oară. Dar, după cum ştim, "campionul" fântânii este şi posesorul frumoasei ei stăpâne. Cu o nouă glorie, recunoscut de toţi cavalerii, purtând un alt nume, Yvain îşi redobândeşte iubita, şi, odată cu ea, bucuria, dovedindu-se abia acum cu adevărat demn de instituţia cavalerismului şi dragoste.

Fântâna vrăjită din codrul Brocéliande, unde iniţiaţii se puteau juca cu forţele dezlănţuite ale universului, ar putea fi considerată emblema fanteziei romaneşti a lui Chrétien de Troyes şi în general a romanului medieval care se spune şi se scrie având mereu ca simbol ascuns sau devoalat o asemenea "fântână", întâlnită la Boccaccio în *Decameronul* şi, mai târziu, în plină Renaştere, până la *Diana* lui Montemayor, sau *Astrée* a lui d'Urfé, locul unde se adună personajele şi rezolvă conflictele. Reprezentanţii academiei platonice din Florenţa discutau de altfel filosofie în acelaşi decor arhetipal menit a incita ideile şi relatarea. În vara anului 1468, de pildă, conform mărturisirilor lui Cristoforo Landino, din pricina căldurilor din Florenţa, Lorenzo şi Giuliano dei Medici, Marsilio Ficino, Leon-Batista degli Alberti şi mulţi alţii purtau asemenea discuţii în jurul unei fântâni aflate într-un desiş de pini din preajma mănăstirii Camaldoli, pe o colină.

Din această fântână miraculoasă a Normandiei, par să fi ţâşnit forţele creatoare ale romanului medieval occidental, excepţionala lui vigoare ce va determina o uriaşă vogă a romanului cavaleresc (şi nu numai a lui!) până în amurgul Renaşterii. Substratul celtic ar putea explica spiritul care guvernează acest roman, atât de acut în observaţie, apoi fantezia stăpânită de idee, instinctul de a conferi mitului aparenţa realităţii. După cum ştim, celţii (acest popor excepţional înzestrat) ajunseseră până la Roma unde se făcuseră cunoscuţi ca profesori şi retori de excepţie. Prin roman, spiritul celtic îşi ia revanşa, fiind cel care hotărăşte, într-un uriaş malaxor de influenţe, dimensiunea fanteziei romaneşti întemeiată pe ficţiunea fantastică, având caractere verosimile, şi pe eroul apt de a-şi subordona forţele vrăjii pe tot traseul devenirii sale spre un ideal uman perfect. Spre o împlinire omenească guvernată de o idee superioară nutrită din credinţă.

Genială în *Yvain* nu e doar nebunia reală şi nu trucată ca la Tristan, ci acea criză a identităţii de la care porneşte reconstrucţia eului, a personalităţii personajului. Mai mult, Yvain se reîntoarce, într-un sens, în locul din care a plecat,

aducând cu el o uriaşă bogăţie reflexivă. Dar ca şi Lancelot, el parcurge doar un ciclu din lanţul de iniţieri ale existenţei unde fiecare obiect are un sens ascuns, totul fiind simbol şi echivalent mistic. De altfel, cred că trei sunt romancierii geniali care au pus bazele romanului european, conferindu-i specificitate în cadrul arhitecturilor romaneşti croite de culturile lumii; mă gândesc în acest sens la Atanasie din Alexandria, autorul primului roman hagiografic, la Aurelius Augustinus, cel care scrie prima hagiografie interioară a unui spirit, şi la Chrétien de Troyes, cel care acordă devenirii umane nu doar un sens iniţiatic, ci şi unul concret şi infinit ca perspectivă epică.

Experienţa iniţiatică a cunoaşterii existenţei, exaltarea destinului individual ajung la o culminaţie excepţională în enigmaticul roman *Perceval le Gallois ou Le roman du Graal*, scris pentru contele Philippe de Alsacia, neterminat, şi continuat de Gerbert de Montreuil. Legenda Graalului adusă în roman de Chrétien va cunoaşte o posteritate uriaşă[288].

Robert de Boron în *Le roman de l'estoire dou Graal*, numit şi *Joseph d'Arimathie*, scris la câtva timp după *Perceval*, al lui Chrétien, narează istoria vasului miraculos din care Iisus ar fi mâncat la Cina cea de Taină şi în care Iosif din Arimateea ar fi strâns picăturile de sânge scurse din rănile lui Crist pe cruce. Împăratul Vespasian, bolnav, dă ordin să fie găsit acest vas care fusese zidit împreună cu Iosif din Arimateea de către duşmanii creştinismului. Iosif apare tânăr şi nevătămat din zidul în care fusese îngropat de viu cu câteva decenii în urmă. Are loc convertirea lui Vespasian, urmată de povestirea istoriei vasului. În relatare este introdus şi Petru, care îl numeşte:

„Et queu sera la renumme
Dou veissel qui tant vous agree?
Dites nous, comment l'apel on
Quant on le numme par son non?
Petrus respont: Non quier celer:
Qui a droit le vourra nummer
Par droit Graal l'apelera"[289]...

Conform observaţiei lui Anton Dumitriu, din *Cartea întâlnirilor admirabile* (capitolul "Don Quijote de la Mancha...") "Graalul ar simboliza condiţia iniţială a omului, care se bucura de o stare edenică, înţelegând prin aceasta o stare de perfecţiune umană, fiind liber şi nemuritor". În secolul al XIII-lea *La Queste de Saint Graal*[290] atribuit lui Gautier Map, face din "la quêste" o confruntare dramatică a personajelor cu supranaturalul. Gauvain, fostul cavaler perfect, este

[288] După Poiron op. cit., *Yvain* (*Le Chevalier au Lion*) şi *Lancelot* (*Le Chevalier de la Charrette*) formează un diptic. Autorul a gasit un nou stil, lectura eroică se dubleaza de una hermeneutică. Romanele arată şi o altă logică, atât filosofică cât şi creatoare. În această logică a creaţiei, dipticul devine însă triptic odată cu *Perceval ou le Conte du Graal* unde gândirea religioasă deţine un loc central ca şi obsesia morţii: "En soi, une telle evolution paraît logique, prefigurant cette dialectique qu'évoquera Kirkegaard pour qui l'itinéraire humain comprend trois étapes: esthetique, éthique et religieuse." (p. XXIV)

[289] Robert de Boron, *Le roman de l'estoire dou Graal*, edité par William A. Nitze, Paris, 1927, p. 91-92.

[290] *La Queste de Saint Graal*, édité par Albert Pauphilet, Paris, 1949.

aici un etern îndrăgostit de femei şi de mirajul gloriei. Lancelot se converteşte pentru a ispăşi dragostea vinovată pentru regină, Galaad găseşte Graalul, devenind un salvator al colectivității etc. În mod evident, subiectul enunțat de Chrétien dă viață unui mit: "de-a lungul anilor, în jurul ideii, simbolului Graalului, scria Jean Frappier, s-a realizat cristalizarea unor gânduri, sentimente, vise ale multor generații. Iată de ce ultima operă a lui Chrétien e un început..."[291]

Vasul simbolic ar mai fi, după Cohen, fântâna vieții şi sursă a beatitudinii, iar după Armand Hagg, un simbol al eliberării spiritului. "Pentru inima medievală, observa ultimul eseist citat, fărâmițată de problema răului, piatra Graalului era semnul speranței, semnul noii ascensiuni, al irumperii divinului în sufletul uman"[292]. Pentru Chrétien "tant sainte chose est le Graal". Perceval, cel ales să vadă Graalul şi să vorbească lumii despre vasul sfânt, apare drept un campion înzestrat de la bun început cu puritate şi inocență.

Calea libertății spirituale va trebui găsită printr-o opțiune a personalității (acea a doua libertate a lui Aurelius Augustinus), deoarece grația nu se oferă doar, ci se şi cucereşte prin forțele sufletului capabile de iubire şi perfecțiune. Este un mod de a se imagina accesul sufletului inocent la credință, trecând prin experiențe interioare dramatice, printr-o tragică experiență trăită. Mi se pare de aceea inacceptabilă ideea lui Paul Zumthor despre absența tragicului în ficțiunea medievală. După Zumthor, ficțiunea medievală ar fi întoarsă asupra ei însăşi, neinteresată să redea altceva decât propriul joc, ceea ce ar explica lipsa aşa-numitului "tragic autentic". Mai mult, socotesc că marca tragediei în romanul medieval nu este dată numai de profunzimea psihologică, ci şi de acea alternare rapidă de planuri ale aventurii, într-un cuvânt de uriaşa cantitate de imprevizibil suportată de un personaj.

Prin acest artificiu epic se naşte reflexivitatea tragică. Personajul îşi transfigurează identitatea, şi-o restructurează. În clipa manifestării divinului (contemplarea Graalului) Perceval apare ca un iluminat. Aventurile (capcanele destinului) depun mărturie despre viața spiritului al cărui adevăr nu face parte nici din sfera unei simple reflectări, şi nici nu este expresia vreunei realități oarecare. După o observație a lui Hagg, romanul poate fi considerat "o istorie care interzice reîntoarcerile". Perceval nu va mai găsi castelul unde suferise inițierea. Aventura lui deține un sens creştin legat de voință, istorie şi libertate.

Despre *Perceval* Eric Koehler spunea că "ar fi textul sfârşitului lumii arthuriene". Ideea a fost întărită de o cercetare interesantă asupra rimelor romanelor lui Chrétien de Troyes, cercetare făcută cu ajutorul computerului (Ch. Doutrelepont. *Un essai de traitement des rimes par ordinateur: la reprise du couplet dans les romans de Chrétien de Troyes.* Revue informatique et statistique dans les sciences humaines, 1984, nr. 1-4, Université de Liège). Ch. Doutrelepont a observat că în *Érec, Cligès, Lancelot* numele de *Artu* este constant în rimă cu *vertu* iar *Gauvains* cu *Primerains* (cel dintâi). Cercetarea a ales numele celebrului rege şi pe acela al cavalerului considerat unul dintre cei mai importanți actanți ai cavalerismului arthurian. Gauvains este "soarele cavalerismului" pe care ceilalți cavaleri trebuie să-l imite, modelul absolut. În *Yvain*, Artu apare în rimă cu *tu* şi

[291] Jean Frappier, Chrétien *de Troyes et la mythe du Graal*, Paris, 1972.
[292] Chrétien de Troyes, *Perceval ou le roman du Graal*, Gallimard,1974.

foarte rar cu *vertu* (ceea ce ar consemna o degradare a măreției regale) iar Gauvains în mod absolut surprinzător cu *mains* (mâini). În *Perceval* însă *Artu* se află în rimă numai cu *tu* iar *Gauvains* cu *mains* = *moins*, adverbul de negație (mai puțin) şi chiar cu *vilains* (urât, rău, necinstit).

Romanul începe că o cădere "din Paradis" în vâltoarea simbolurilor necunoscute ale vieții, ce-l duc pe erou spre experiențe tragice: "Era pe vremea în care arborii înfloresc, frunzişurile şi crângurile prind frunză verde iar păsările şuşotesc în graiul lor dulce cântând în zori şi fiecare ființă freamătă de bucurie. Atunci fiul doamnei văduve plecă în pădurea sălbatică şi pustie. Nerăbdător îşi înşeuă calul de vânătoare, luă trei şoimi şi ieşi din domeniul mamei sale".

Tânărul enigmatic, al cărui nume rămâne necunoscut până la versul 3575, fiind numit când *le fils de la dame veuve*, când *beau fils*, se întâlneşte în pădurea sălbatică cu cinci cavaleri. *Gaste Forest* este locul ascuns în care a fost crescut, locul unde mama îşi ascunsese fiul pentru a-l apăra de cavaleri şi lumea cavalerismului, înțelegând prin asta şi instituția cavalerească. Totodată mama îi va ascunde fiului ei adevăratul lui nume. Întâlnirea tânărului inocent cu cei cinci cavaleri îi revelă o altă lume, unde "ființele şi oamenii poartă un nume" -, curtea lui Arthur de la Carduel. Copilul este întrebat dacă a văzut trecând câțiva cavaleri însoțind trei fecioare, iar el, mirat, le spune: "Cavaleri? Eu nu cunosc pe nimeni astfel numit". Necunoscând manierele, lumea, răspunde tot timpul anapoda. E fascinat doar de ceea ce vede — armele cavalerilor. Pentru asta este considerat prost: "Gallezii, conchide unul dintre cavaleri, sunt prin firea lor mai nebuni decât animalele duse la păşune. Acesta e ca un animal"[293].

Cavalerii îl întreabă pe băiat cum se numeşte (a numi ceva în Evul Mediu însemna a înțelege esența lucrurilor), iar tânărul inocent îşi spune numele stârnind râsul:

> Sire, dit le garçon, je vous le dirai:
> Mon nom este "beau fils" — Beau fils seulement? (...)
> Je pense bien que tu as encore
> Un autre nom. — Sire, par ma foi,
> je m'appelle "beau frère". Je le crois bien,
> mais si tu veut dire la vérité,
> c'est ton vrai nom que tu dois me dire.
> - Sire, fait-il, je péux bien vous dire
> que de mon vrai nom je m'appelle "beau sire".

Comentând scena sub titlul "omul care îşi ghiceşte numele", pentru că în cele din urmă eroul şi-l va ghici printr-o inspirație excepțională, Bezzola observă aici o ieşire a tânărului sălbatic din lumea ireală aflată în afara timpului şi spațiului, un gen de şoc al celor două lumi intersectate prin prezența personajului. Am putea considera această stare drept o stare zero, de la care se pleacă brusc într-o direcție imprevizibilă, pentru construirea caracterului şi conştiinței, un punct de referință pentru ființa viitoare ce va primi revelația adevărurilor înalte, față de ființa fără spirit şi fără Dumnezeu. O idee profund creştină, observa Cohen, aceea conform căreia nebunul sau imaturul sunt predestinați unui rol suprem, atingerea

[293] Chrétien de Troyes, *Perceval ou le roman du Graal*, op.cit.

perfecțiunii şi posibilitatea salvării eterne.

Tânărul îşi părăseşte mama pentru a deveni cavaler şi nu se întoarce din drum nici când o vede căzând moartă de durere pe aceea care îşi pierduse, tot din cauza instituției cavalerismului, soțul şi alți doi fii. Intrat în lumea arthuriană, inocentul declanşează însă o altă serie de situații absurde care contrariază societatea curtenească. Neiniția tul exagerează (absolutizează) nu numai învățăturile mamei ci şi pe acelea ale bunului şi înțeleptului Gornemant de Gorhaut. Cel care, inițiindu-l în tainele cavalerismului, îl va sfătui, printre altele, să nu vorbească prea mult niciodată.

După despărțirea de mamă, tânărul se întâlneşte cu Domnița din cort, pe care o îmbrățişează cu forța şi îi ia inelul de smaralde în gaj, deşi ea îi spune că îşi aşteaptă iubitul. La curte, regele Arthur se sfătuieşte abstras cu cavalerii şi nu răspunde prea amical la salutul tânărului inocent. Un cavaler insolent jignise pe rege şi cavaleri. Seneşalul Keu îşi bate joc de inocent, asmuțindu-l să ia armura (strălucitoare, sângerie — *vermeilles*) a cavalerului insolent. Tânărul fără nume îl învinge pe cavaler, se îmbracă în armură cu ajutorul unui valet (într-o scenă de tot hazul pentru că nu ştie cum să se armeze). Urmează episodul Gornemant şi cel al frumoasei Blanchefleur, aventuri de o valoare simbolică, despre care Frappier spunea că fiecare reprezintă, într-o trăsătură pitorească şi dramatică, câte o etapă decisivă ca o încercare esențială a oricărei existențe umane.

După ce se luptă cu Anguingueron şi Clamadeau, pe care îi învinge, tânărul cucereşte inima frumoasei Blanchefleur, din castelul Beaurepaire. Dar eroul trăieşte remuşcarea de a-şi fi părăsit mama şi se hotărăşte să plece să o revadă. Ajunge la castelul regelui Pescar — secvență simbolică, firește, anume gândită pentru a ne trimite la acei "pescari de oameni" de la Marea Tiberiadei.

Într-un decor straniu, este ospătat de gazda sa, un bătrân paralizat. Dar în planul secund are loc o procesiune stranie: "La fiecare fel de mâncare servit, el vedea trecând iar Graalul dinainte descoperit. Dar nu ştia la ce poate servi". Fragmentul este cheia aventurii inițiatice a celui ce ratează marele mister oferit aleşilor.

În timp ce vorbea despre tot felul de lucruri cu gazda sa, tânărul văzu venind dintr-o altă cameră un valet ținând o strălucitoare lance în mână. Din lance curgeau picături de sânge; până pe mâna valetului curgea acea picătură roşie. Tânărul oaspete contemplă această minune dar se opreşte să ceară vreo explicație, amintindu-şi de avertismentul maestrului său Gornemant, de a nu vorbi mult. După această scenă, apar în procesiune alți doi valeți ținând în mâini candele din aur fin lucrat; fiecare candelă ardea enigmatic. În spatele lor, o domniță ținea în mâini un graal. În clipa în care ea a intrat, în marea sală se făcu o lumină comparabilă doar cu aceea a soarelui care apare pe cer estompând stelele şi Luna.

Graalul este împodobit cu cele mai splendide pietre prețioase care pot exista pe pământ. Tânărul oaspete îşi interzice însă întrebarea care îi flutură pe buze. O dată cu fiecare platou adus stăpânului, trece iar cortegiul straniu. Prânzul va fi servit pe o masă de ivoriu cu picioare de eben, aşternută cu o față de masă albă. Tânărul oaspete ar vrea să ştie la ce serveşte Graalul ce trece descoperit prin fața lui, dar se gândeşte că ar fi bine să aştepte dimineața pentru a-l întreba pe vreunul din pajii curții.

Perceval este culcat într-o încăpere somptuoasă; dimineața el nu mai găseşte

în castel pe nimeni. Camerele sunt închise. Deschise îi sunt doar uşile care îi indică drumul de ieşire din castel. Pleacă nedumerit. Iar în pădurea din apropiere întâlneşte o domniţă care îşi plânge iubitul mort. Ea îi dezvăluie că cel ce l-a găzduit este "le roi pêcheur" şi îl întreabă dacă a văzut sabia şi Graalul, dacă a întrebat la ce servesc ele. Nimic nu mi-a ieşit din gură, răspunde tânărul, iar domniţa, din ce în ce mai iritată, îl întreabă cum se numeşte. În această clipă tânărul băiat îşi ghiceşte numele. El este Perceval le Gallois. Iar tânăra fecioară are o replică consternantă: "Numele tău s-a schimbat, prietene" — În ce? "În Perceval cel prost" (*le chètif*).

Fata îi dezvăluie că mama lui a murit din cauza plecării sale. Că neîntrebând ce este Graalul a ratat revelaţia şi vindecarea Regelui Pascar. În pădure, Perceval dă peste Cavalerul Orgolios şi o domniţă chinuită de iubitul gelos. Este chiar domniţa din cort, pe care o sărutase cu forţa; înţelege că purtarea lui nesăbuită declanşase răul. Perceval îl învinge pe cavaler şi promite să-l ierte cu condiţia ca acesta să o ierte pe fată. Apoi pleacă mai departe.

Rătăcind prin pădurea sălbatică, Perceval contemplă trei picături de sânge pe zăpadă; ele îi amintesc de mama care murise din cauza lui, de faptul că ratase Graalul şi că o părăsise pe frumoasa Blanchefleur. Nici confruntarea cu Sagremor şi Keu, cavalerii lui Arthur, nu-l trezeşte din meditaţie. Gauvain doar înţelege, dincolo de cuvinte, că se întâmplă ceva deosebit. Puţin mai departe, Perceval este acuzat şi blestemat, când ajunge în faţa curţii, de domniţa cea Hidoasă, că nu şi-a deschis gura înaintea Graalului. Problema Graalului devine astfel publică. Acţiunea romanului se bifurcă de aici înainte ca în romanul grec şi bizantin. Gauvain doreşte să salveze domniţele de pe colina Monstesclaire; Girflet vrea să ajungă la Castelul Orgolios. Perceval încearcă să găsească spada şi Graalul, alegând, după cum spune Frappier, "aventura imposibilă". Căutarea, *la quêste,* capătă o valoare psihologică. Perceval "se angajează pe o cale care prin remuşcări şi penitenţă l-ar putea conduce mai departe, şi mai sus decât pe toţi ceilalţi"[294]. Gauvain apare în schimb ca un personaj de contrast. Mutismul lui Perceval poate fi o consecinţă a educaţiei sau a păcatului, ceea ce conferă un fundament spiritual, religios, eşecului lui Perceval. Pedeapsa divină a transformat aventura Graalului într-o dramă a conştiinţei.

Una dintre cele mai interesante încercări prin care trece personajul în "încleştarea eului cu forţele inconştiente ale destinului" (Cohen) ar fi sălbăticirea, nebunia lui Perceval, care pierde timp de cinci ani "amintirea lui Dumnezeu". Timp în care caută aventurile cele mai dure şi mai atroce. Într-un sfârşit, într-o scenă simetrică cu scena de la începutul romanului, se întâlneşte cu trei cavaleri care îi atrag atenţia că ziua în care se află este Vinerea Mare. În această zi sacră Perceval găseşte în codru un eremit, care îi tălmăceşte viaţa, vorbindu-i despre pasiuni şi voinţă Este chiar unchiul lui, fratele mamei sale defuncte, şi Perceval intră într-o nouă etapă a iniţierii.

Aceste trepte, etape, metamorfoze ale eului inocent ce descoperă lumea pentru a i se integra, antrenându-se pe calea înţelegerii ei totale, constituie eşafodajul romanesc al arhitecturii epice medievale, o descoperire care de secole încoace guvernează romanul european occidental. Nu cred că există ceva mai

[294] Jean Frappier, op. cit., p. 64 ş.u.

profund, din punctul de vedere al continuității romanului european, decât acest traseu dens şi inalterabil al devenirii epice a individualității pe care o vedem desfăşurându-se constant în aceste repere şi la Cervantes şi Voltaire, şi la Balzac, Proust, Camus, Joyce şi alții. Ceea ce s-a schimbat şi s-a amplificat de-a lungul epocilor de cultură a fost corpusul de procedee epice, retorice, ambitusul reflexiv devenit o condiție a partiturii romaneşti a naratorului, ca şi a personajelor sale; să nu uităm că pe acest parcurs secular, al devenirii şi expansiunii romanului, influența filosofiei s-a făcut tot timpul simțită, fapt pe care îl consider real şi firesc încă din zorii romanului european occidental şi răsăritean, plămădit adeseori de erudiția celor care l-au creat.

Din stropii fântânii fermecate, din pădurea Brocéliande, Chrétien de Troyes a ridicat o catedrală semeață de cuvinte, al cărei proiect se va altera în contururi prin epocile de cultură ce vor urma, dar nu se va modifica radical niciodată pentru că el corespunde sufletului creatorului şi omului european. Prin romanele sale cu personaje ce încercau prin aventuri stranii, cu o mare încărcătură simbolică, să înțeleagă lumea, romancierul ne-a transmis că, pentru el, lumea e un univers de simboluri ce trebuie nu doar descifrate, ci şi iubite cu bucurie, că înțelegerea lumii se realizează pe treptele ascensionale ale cunoaşterii, prin încercări adeseori tragice sau penibile, ce conduc la cucerirea libertății spirituale. Deşi a pus omul în centrul artei sale, romancierul nu a creat şi o structură sau focus umanist convingător, acestea fiind apanajul Renaşterii.[295]

Cine nu se distruge, pare a spune Chrétien, merge mai departe pe un drum al adevărului infinit, dar oricum finit pentru existența noastră trecătoare. Romanul hagiografic arzând treptele devenirii ne prezenta ființele revelației supreme, niciodată ratate. Totul se consuma acolo pe un singur braț al devenirii. Romanul medieval occidental lărgeşte orizontul acestei deveniri. Nu totdeauna succesul este sigur. Formidabil pentru un roman poate fi şi eşecul ființei, trăirea epică până la profunzimi abisale, dar şi calitatea ființei de a se izbăvi de eşec, transformându-l cel puțin dacă nu printr-o mântuire, atunci într-o victorie a înțelegerii asumate.

Pare uneori de aceea mai puțin importantă iluminarea finală decât drumul pământesc presărat de erori, ce duce spre ea. Aventura, spunea pe bună dreptate Antoni Viscardi, poate fi considerată cea mai semnificativă intuiție pe care Chrétien de Troyes a avut-o despre viața umanității. Dacă aventura e forma esențială a vieții erotice, ea mai este proba prin care omul îşi arată întreaga umanitate iar virtutea triumfă punând în valoare calitățile personalității. Aventura fiind întotdeauna o căutare, apare ca un dureros "itinerarium mentis in Deum", cu alte cuvinte, un proces mistic, o cercetare tulburată şi dureroasă a misterului existenței, o modalitate de atingere a perfecțiunii şi a unui ideal de umanitate.

---

[295] Wylie Sypher, *op. cit.* p. 68: "The intricate romances of Chrétien, for example, have many realistic anecdotes, and the characters have a sensitive psychological mechanism resembling the "delicate nerves and fine perceptions" of Henry James persons. Yet Chrétien's responsive creatures inhabit a "romantic" or magical landscape, which allows the marvellous to happen, but not the "probable", so that the anecdotes cannot take on their full human meaning. The probable does not occur until characters live in a coherently organized world where events are more responsibly managed and converge, inevitably, toward a climax-or a vanishing point of plot. Chrétien's is a lively and pleasant and genteel world, but an undependable one, lacking resemblance to any other where there can be a "recognition" of the human situation in a "closed" reliable perspective."

Cultura lui Chrétien a fost impresionantă[296]. Daniel Poiron consideră că „Chrétien este un maestru al literaturii franceze clasice". Formația culturală solidă şi coerentă a scriitorului permite explicarea forței originale a artei sale literare, a marilor lui romane. Aventura devine cheia care deschide lumea miraculaosă a imaginarului în care cavalerul va pleca pentru a se descoperi pe el însuşi, şi de a se realiza. Poiron vorbeşte de arta literară a lui Chrétien, şi de viziunea lui romanescă: "Chrétien est le créateur, non pas d'un style – le sien, d'une fantaisie parfois mal comprise — mais d'une mode littéraire… Ce nouvel art des symétries et des oppositions, apparu chez Chrétien mais d'abord intégré à des constructions où domine la dissymétrie de l'égocentrisme héroïque, va supporter les vastes ensembles cycliques. Ces sommes Romanesque se deroulant selon un programme chronologique..."

Ca tehnică narativă, Chrétien de Troyes dezvoltă tranzițiile suple, fie prin schimbarea radicală a perspectivei, fie prin enunțarea unei aventuri concomitente (tranziție spațială)[297]. Tot el diversifică modalitățile de comunicare cu auditoriul; o dată cu *Cligès* impune procedeul pseudo-dialogului cu cititorii. Episoadele care se urmează unele pe altele în mod linear prin aventuri necoordonate către un climax, construiesc o umanitate unidimensională.[298] Aşa cum pictura medievală nu cunoştea tridimensionalitatea iar muzica medievală nu cunoştea contrapunctul, tot aşa romanul medieval nu a cunoscut polifonia. Linearitatea lui în construirea şi derularea conflictelor narative se va menține până târziu, devenind dramatică în *Roman de la Rose*, acest roman cu teză din secolul al XIII-lea, care a încercat să creeze conştiințe teoretice şi dezbateri ideologice.

Interpretări mai noi au relevat ambiguitatea, ironia[299] şi parodia funcționând în romanele lui Chrétien de Troyes[300]. Odată cu acest autor, apare în romanul

[296] Vezi Poiron, *op.cit*. Cultura lui Chrétien, rezultând din scrierile sale, a fost o cultură curtenească şi clasică. "Ce que nous trouvons donc essentiellement, chez Chrétien, c'est sans doute ce qu'il faut appeler une culture courtoise et classique, reflet litteraire de ce que les écrit savants et philosophiques installment à une époque que l'on appelée la Renaissance du XIIe siècle. L'originalité de Chrétien est d'avoir su faire un mélange intime et homogène des diverses composants culturelle …l'écho mêlé des sonorities antiques et celtiques." (p. XVIII)

[297] Conf. Aimé Petit, *op. cit*

[298] Wylie Sypher, *op. cit*., p.52: "The gothic nave is a continuous passage from bay to bay, a motion in a single direction or in several linear directions; ...So the episods in romances by Chrétien de Troyes follow each other lineally through many engaging incidents that are not co-ordinated toward a climax from many directions at once. In Chrétien's genteel and finicking narratives there is every gothic diversity, affectation, and grace, but no focus for the action, no proportional movement of force and counter-force."

[299] Vezi Poiron, op. cit., pp. 1308 şi 1309.

[300] Philippe Ménard, *De Chrétien de Troyes au Tristan en Prose. Études sur les romans de la Table Ronde.* Librairie Droz, 1999**.** Numindu-l „le premier grand romancier français" (p.73) autorul detectează la Chrétien forme comice, ironice şi parodice, considerându-l un maestru al stilului ironic(p. 59) cu un vădit gust al enigmei (p. 70). Timpurile analizate în capitolul *Le Temps et la durée dans les romans de Chrétien de Troyes* fac o deosebire între timpurile literare, timpul trăit şi timpul subiectiv, conchizând că Chrétien manipulează timpurile în roman. Analiza miraculosul în *Chrétien de Troyes et le merveilleux* denotă detaşarea naratorului față de miraculos; se arată că acesta nu este un element decorativ, ci profund al povestirii şi tehnicii epice, un element al amestecului remarcabil de real şi miraculos. În *Érec*, viziunea idealistă a amanților curteneşti egali şi căsătoriți s-a realizat prin încălcări multiple comise atât de autor cât şi de personajele sale. Încălcările cutumelor epocii devin o sursă a originalității lui Chrétien, sursa mîntuirii şi a libertății personajelor sale.

secolului al XII-lea emanciparea prin ficțiune, renunțarea la sursa veche şi prestigioasă. Chrétien îşi numeşte textul *conte* şi, "în ansamblul operei sale, renunță la adevărul antic în beneficiul fabulei bretone". Romancierul impune decisiv alegerea naratorilor şi a publicului. În prologul la *Cavalerul cu Leul*, Aimé observa neta superioritate a *curteanului*, cel căruia îi e adresat romanul, asupra omului rudimentar:

Car molt vialt mialz, ce n'este a vis
Un cortéis morz c'uns vilain vis

Romanul va fi scris pentru o elită socială şi intelectuală. Dedicațiile către personajele ilustre (Philippe d'Alsace sau Marie de Champagne) constituie o veritabilă grilă selectivă. Acestui public aristocratic, romancierul vrea să-i transmită înțelepciunea, "temă căreia Chrétien îi acordă o atenție specială în prologul celui mai vechi roman al său, *Cligès*, unde *translatio studi* cuprinde *chevalerie* şi *clergie*" (conf. Aimé Petit, *op. cit*., p. 821).

Romancierul începe să se ocupe şi de propria posteritate. El trăieşte dorința de a fi celebru şi etern prin valoarea estetică creată. Şi de aceea se imortalizează pe el însuşi în roman. În prologul la *Érec*, Chrétien se numeşte şi se nemureşte astfel: "Des or comancerai l'estoire/qui torz jorz mes iert an mimoire tant com durra crestiantez; de ce s'este Crestiens vantez".

Amadis

Cei care l-au urmat pe Chrétien au perfecționat doar anumite aspecte ale arhitecturii sale romaneşti. Prozatorii germani, dintre care îi voi cita pe Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Strassburg, au pus preț pe conflictul psihologic şi revelarea ideii de suferință drept cadru al purificării sufleteşti, pe contrastele dintre irațional şi lumină, interiorizând conflictele tragice. Aventura a devenit la ei pretext pentru filosofie[301]. În altă parte a Europei, celebrul roman *Amadis de Gaula* a ținut treaz în Spania gustul cavalerismului şi cavalerului rătăcitor, pentru încă trei secole.

Atribuit portughezului Vasco Lobeira (1290-1325?)[302], şi scris (într-una din versiunile citite de mine, după toate datele, la începutul secolului al XVI-lea, *Amadis de Gaula* e tipărit în 1508 la Zaragoza ca text "revăzut şi adăugit de Garci Rodriguez de Montalvo". *Amadis*, considerat când roman medieval cînd roman al Renaşterii (îl discut atât aici cât şi în capitolul următor dedicat romanului Renaşterii, dată fiind importanța şi ambiguitatea lui de fond, cât şi datorită rolului paradigmatic pentru opera fundamentală a lui Cervantes) a circulat se pare în diverse versiuni încă de la sfârşitul secolului al XIII-lea, una fiind şi aceea a lui Vasco Lobeira (1258-1286)[303].

Originalitatea romanului cavaleresc spaniol ar sta, conform exegezei, în îmbinarea aventurii cu bogate reflecții şi considerații de dragoste (eseul amoros). Socotesc însă această reflexivitate ascuțită mai întâi un gust al prozei Renaşterii

[301] Mihai Isbăşescu, *op. cit,* . p. 192.
[302] *Amadis des Gaules*, Amsterdam, MDCCL.
[303] *Nemaipomenitele peripeții ale neînfricatului cavaler Amadis de Gaula.* Cuvânt înainte şi traducere de Dan Munteanu, Editura Univers, 1988.

(pentru că romanul cavaleresc spaniol se va scrie în plină Renaştere), iar în al doilea rând o particularitate ce poate fi pusă în legătură şi cu bogata tradiție a prozei speculative arabe cunoscută în universitățile spaniole până târziu în Renaştere. De altfel şi întemeietorul romanului picaresc, Don Diego Hurtado de Mendoza, cu studii la Salamanca, cunoştea araba şi se exersa în proza speculativă pe care a trecut-o în *Lazarillo de Tormes*, la rândul ei cu multe puncte de contact cu proza de idei şi aventuri arabă.

Amadis multiplică aventura în sine până la proporții aberante. Romanul pare că se poate dilata oricât de mult; firul epic, deşi firav, se susține totuşi, mai puțin prin ideile superioare ce infuzau romanele lui Chrétien de Troyes. Găsim în *Amadis* ecouri din *Tristan* şi din tot ce a scris Chrétien. Capodopera romanului cavaleresc spaniol, a cunoscut o mare circulație în epocă, determinând imitații excesive în Renaşterea spaniolă. De la bun început critica l-a văzut ca punct de plecare, în *Don Quijote*, pe *Amadis* — scenariu parodiat, transformând aventura în sine în aventură spirituală. Într-un sens însă, după cum voi arăta, Cervantes mai degrabă reconsideră în *Don Quijote* modelul romanesc al lui Chrétien de Troyes depreciat de imitatori.

Amadis de Gaula debutează la curtea regelui Garniter din Mica Bretanie, într-un timp situat înaintea regelui Arthur. Acest rege are două fiice. Prima, supranumită Doamna cu Ghirlanda, se căsătoreşte cu Languines, regele Scoției. Cealaltă, Elisena sau Frumoasa Singuratică, se îndrăgosteşte de cavalerul Perion de Gaula cu care în secret are un copil. Nou-născutul este abandonat într-un cufăr lansat pe un râu, purtând însemne regale. Valurile îl duc lângă o navă, pe mare, şi luat la bord, copilul este adoptat de nobilul Gandales din Scoția a cărui soție acceptă să-l alăpteze. Zâna Urganda Necunoscuta prevesteşte viitorul copilului fără un nume deocamdată, purtând, ca şi Perceval, doar o poreclă — Feciorul Mării. Între timp Perion se căsătoreşte cu Elisena iar copilul abandonat e luat la curte chiar de sora Elisenei, fără să ştie nici unii nici alții cine este copilul. Apare un monstru din insulele Gandalane care îl fură pe Galaor, cel de-al doilea copil al Elisenei cu Perion. O prințesă, Oriana, fiica regelui Danemarcei, ajunge la curtea din Scoția. Fata are zece ani, frumosul copil al mării, doisprezece, iar între ei se înfiripă o dragoste ce va fi motorul aventurilor spectaculoase ale cavalerului Amadis.

Acțiunea se diversifică; perechile îndrăgostite sunt Amadis şi Oriana, Galaor şi Aldena, Agrayes, fiul Doamnei cu Ghirlanda, şi Olinda etc. În roman apar giganții, prezențe pitoreşti, fără vreo semnificație specială în romanele lui Chrétien. În urma căsătoriei secrete cu Amadis, Oriana naşte un fiu, pe Splandian, furat şi alăptat de o leoaică. În final, bătălia ce se dă pentru Oriana este o veritabilă bătălie a națiunilor, cu nimic mai prejos de anticul război al Troiei. Amadis îl ucide pe împăratul Patin, bizantinii se retarg în derută. În Insula Ferecată nunțile se desfăşoară conform unei ceremonii inițiatice. Miresele trebuie să treacă pe sub "Arcul Îndrăgostiților Credincioşi", pe lângă statuia de bronz care sună melodios, să suporte încercarea încăperii vrăjite. Oriana, supranumită "divina", este campioana absolută a încercărilor din palatul Apollidon, împodobit după toate regulile fastuoasei arte elenistice. Când Oriana trece prin palat, se aud sunete melodioase, flori cad în calea ei, îşi vede în grădina mirifică numele gravat pe o placă, admiră capodoperele artistice (ca în romanul bizantin) cum ar fi statuile

Grimanesei şi Apollidon, statuia din agat a zeiței Venus care-i oferă bijuterii, casa rotundă de cristal, intră în camera interzisă în timp de Grassinda, Olinda, Melicia fuseseră azvârlite la o parte de forțe nevăzute, înaintează spre Colosul din labirint care purta focul lui Prometeu, la vederea ei şerpii se retrag, voci ascunse îi celebrează frumusețea. În timp ce Oriana este extaziată de acest decor rafinat, pământul se despică şi înghite colosul şi şerpii, spre satisfacția generală. Frumusețea Orianei este mai presus de frumusețea Grimanesei. Vraja se desface. Forțele negative sunt învinse de puritate, frumusețe, statornicie Oriana este mitul absolut pe care Don Quijote va încerca să-l regăsească în Dulcineea din Toboso.

Cu aceeaşi uriaşă autoritate, romanele lui Chrétien de Troyes — *materia di Francia* — se traduc şi se imită şi în Italia. Numai că aici, geniul lui Boccaccio creează în final o arhitectură epică incomparabil mai programatică, prin altoirea originală a mai multor poetici acreditate de culturile bazinului mediteranean, pe trunchiul arhitecturii romanului gotic perfectat de Chrétien de Troyes. Aventura trăită va deveni în *Decameronul* mai mult o aventură a rostirii; mai importantă devine relatarea însăşi, viața ca text, şi nu atât ceea ce se trăieşte. Personajele există, se definesc aducând în prim-planul romanului nu atât aventura lor personală, cât aventurile auzite, preluate din textele epocii, citite.

În secolul al XIV-lea Boccaccio, convocând în *Decameronul* teme ale literaturii populare, motive epice şi procedee narative elenistice, clasice, medievale, orientale venite în Italia pe canalele cele mai diverse, afirmă un intertextualism inedit, rezolvând criza ficțiunii romaneşti prin simbolismul integrator perfectat de romanul medieval.

Anularea iubirii curteneşti

În contextul de cultură şi civilizație în care domina Chrétien de Troyes, apariția romanului de dragoste în versuri *Roman de la Rose* a fost un eveniment senzațional. Prin titlu, romanul se situa în tradiția romanului de dragoste foarte popular în epocă. Dar autorii erau de o extracție diferită. Independenți şi cărturari, Guillaume de Lorris şi Jean de Meung, cei doi autori ai romanului, aveau o formație academică indiscutabilă. Ei erau familiari cu operele lui Ovidiu, Boetiu, Andreas Capellanus, Solomon, Theophrst, Juvenal, Macrobiu, Suetoniu, Horatiu, Platon, Aristotel, Cicero, Augustin, etc

Ideea reprezentării amorului curtenesc într-un stil alegoric îi aparține lui Guillaume de Lorris care a scris prima parte a *Romanului Trandafirului* (*Le Roman de la Rose*, 4.058 versuri) în jurul lui 1230. Textul se prezintă ca un vis, în tradiția creației trubadureşti. *Sompni* sau visul era o ficțiune contemplată în vis sau într-o stare de visare. Imaginarul geografic al filosofiei se ajustează la noua lume. Lotusul devine Roza. Trandafirul.

Îndragostitul în vârstă de douăzeci de ani, care se identifică în textul lui Guillaume cu naratorul (narațiunea este la persoana întâi), povesteste cum, aproximativ cu cinci ani înainte de a-şi scrie confesiunea, a visat că s-a trezit pe o pajişte încântatoare cu flori, păsări, un râu pe al cărui mal, înaintând, a dat de o gradină. Aceasta este Grădina Plăcerilor, le Jardin de Déduit (Plaisir), un templu al amorului. Ziduri înalte înconjură grădina. Pe ziduri, Îndrăgostitul descoperă

portrete care personifică starea fizică şi psihică a unor personaje ce se împotrivesc dragostei şi tinereții: Invidia, Bătrânețea, Sărăcia, etc. Tânărul curios intră în grădina unde întâlneşte mai multe personaje. Curtenia îl duce la fântâna lui Narcis. Aici el vede sau are viziunea trandafirului pe care este nevoit să îl părăsească fără să îl poată săruta. Mai multe personaje dizgrațioase—Pericolul, Gelozia, etc întemnițează Curtenia.

Continuarea lui de Jean de Meung sau Meun scrisă între 1275-1280 conține aproximativ 18.000 de versuri. Această parte a doua a fost considerată de unii exegeți o culegere de dizertații teologice, filosofice, religioase sau o enciclopedie presărată cu anecdote picante, fară legătură cu prima parte. Enciclopedismul satiric al lui Jean de Meun îl premerge pe acela al lui Rabelais.

Jean, un erudit care cunoaştea pe Abélard şi tradusese *Consolatio* de Boetius, vrea să dovedească în esență că amorul curtenesc este o mare minciună care ascunde adevărul despre sexualitate. În termenii romanului, Natura în misiunea ei primordială, nu doreşte decât sa conserve specia umană prin reproducere.

Disprețul pentru femeie enunțat prin personajul Malebouche (Gură Rea) a produs polemici şi vâlvă. Malebouche pune sub semnul întrebării toate valorile, instituțiile, tradițiile, amorul şi femeia ca obiect al adorației.

Personaje alegorice (Natura, Geniul, etc) expun gândirea timpului în dialoguri polemice sau expozitive. În final, Îndrăgostitul va putea culege Trandafirul. Ultimele pagini sunt o descriere grosieră a actului sexual, în fond a unei dezvirginări, într-un limbaj care, deşi alegoric, nu reduce cu nimic pornografia. Acest lucru realizat, sfârşitul narațiunii va fi deconcertant de abrupt:"C'est ainsi que j'eus la rose vermeille. Alors il fit jour et je me réveillai."[304]

Alegoria din *Roman de la Rose* a făcut să curgă multă cerneală. Practicată din antichitate ca o metafora extinsă, alegoria are înaintaşi iluştri care se revendică de la Platon. După Northrop Frye definită ca un „structural principle of fiction", alegoria stabileşte o legătură referențială între evenimentele ficțiunii narative şi „simultaneous structure of events or ideas, whether historical events, moral or philosophical ideas, or natural phenomena". (Vezi Northrop Frye, „Allegory," in Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. Alex. Preminger. Princeton University Press, 1974, p.12). După Peter Heath, alegoria se dezvoltă în societăți care au atins un nivel de complexitate şi polifonică sofisticare, cum este cea a secolului al XIII-lea european, în care sisteme şi curente intelectuale alternative concurează gândirea filosofică dominantă a unei epoci[305]. Extrem de puternică în

[304] Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*. Édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, presésentation et notes par Armand Strubel. Le Livre de Poche. Lettres gothiques, 1992. P.1241.

[305] Peter Heath, *Allegory and Philosophy in Avicenna (Ibn Sînâ*). With a Translation of the Book of the Prophet Muhammad's Ascent to Heaven. University of Pennsylvania Press, 1992. "When a social environment conducive to allegory exists, however, and the genre thrives, authors must cultivate an appropriate hermeneutical program. On the rhetorical level, it effects a sirenic call regarding the respective pleasures or dangers of entering the maze of allegory, a call that is simultaneously evocative to prospective initiates and menacing to those unfit to be exposed to the secret of the text. On the substantive level, it must serve as an interpretative conduit that guides the wayfarer through allegory's esoteric mysteries. Allegory demands interpretation, and yet it also must offer clues as to

lumea arabă a secolului al XIII-lea, alegoria sau tradiția dublului sens, prezentă şi în romanele de dragoste alegorice arabe, s-a transmis o dată în plus Occidentului.

Romanele lui Chrétien de Troyes erau faimoase pentru dezbaterile pe tema amorului, şi mai ales a dragostei cavalereşti, cultivate în cercuri curteneşti cum ar fi acelea ale Eleonorei de Aquitania şi Marie de Champagne unde la mare cinste se afla tratatul despre dragoste al lui Andreas Capellanus, *De Amore*, despre *l'amour courtois*. *Romanul Trandafirului* expune şi anulează amorul curtenesc, scandalizând nu doar epoca în care a fost scris, dar şi pe acelea care o vor urma.

Foarte copiat de scribii medievali, şi chiar amendat sau împănat cu textele polemice ale epocii[306], cele aproximativ 300 manuscrise splendid ilustrate care au ajuns până la noi au întărit corelația dintre filoanele subterane ale romanului şi ilustrațiile lui. Fleming, într-o carte foarte citată,[307] demonstrază că iconografia susține interpretările literare si filosofice, revelând atitudinea necurtenească a iubitului, brutalitatea, cinismul, comedia, ironia toate duse până la parodie. Ilustrațiile manuscriselor revelează în fond ruptura dintre ce se visează sau visul

---

the ways in which such an interpretation should proceed. In western literature, for example, from Origen and St. Augustine through Aquinas and Dante and into the Enlightenment, the hermeneutical paradigm for composing and interpreting allegory stemmed from the patristic model of multilayered levels of meaning. (195) [..] In general, the practice of allegory runs along two complementary lines: compositional allegory, the creation of narratives intended to be read on two or more levels, and interpretative allegory, or allegoresis, the exegesis of a narrative according to a specific, explicit belief system, regardless of whether or not such interpretation was intended by the text's original author/s). The infusion of external belief systems as a driving force within the structural , semantic, and aesthetic levels of narrative is an essential feature of both aspects of allegory, and it is assumed in both that the reader is conscious that the process of decoding is a fundamental aspect of the experience of reading." (p. 197)

[306] David F. Hult, *Self-Fulfilling Prophecies. Readership and Authority in the first Roman de la Rose* Cambridge University, 1986. "The study brings to light the significant interpenetration of two normally distinct domains: literary history … and interpretation." (301). O recontextualizare a textului cu mijloace moderne. Se discută viziunea medievala despre autor si creația acestuia, relatia autorului cu copiatorii operei sale, ca si cu continuatorii operei; Hult glosează pe tema naratorului care foloseste textul literar ca pe o profeție poetică a împlinirii sexuale prin intermediul cercetării unor structuri gramaticale si narrative complexe. Textul lui Guillaume ar fi un text al seducției care aşteaptă un răspuns din partea cititorului. Guillaume a creat un *trompe l'oeil*, straturi de subiectivitate pe care cititorul vrea să le atingă ca să le verifice, dar care scapă acestei intenții datorită naturii obiectului estetic. Autorul dovedeşte că această tehnică provoacă şi cheamă continuarea poemului de către Jean de Meun. De aceea textul este o alegorie, o enigmă metaforică dar şi o enigmă narativă. (167) Încercarea naratorului de a se distanța în text ar fi iluzorie; prin vise, profetii, distanțări temporale el îşi spune propria istorie. (169)

[307] John V. Fleming, *The Roman de la Rose. A Study in Allegory and Iconography.* Princeton University Press, 1969. "The ending of the poem is, as everyone knows, a thinly veiled allegory of sexual intercourse, considered in specific functional detail and described at one remove in the coarse and loveless language of fabliau. It is deeply obscene, and its implications can rightly be called revolting."(237) "The concluding lines of the poem will not be analyzed in detail, though they offer further vivid commentary on Amant's brutal *amour.* The passage, taken as a whole, is chiefly a poetic icon of "glorying in the flesh." (241) "This book has been largely concerned with the analysis of literary and pictorial iconography, with an attempt to demonstrate what the Lover's dream means, as opposed to what actually says… Since the major action of the *Roman* is an iconographic re-enactment of the Fall, and an extended description of the typical operation of sin of whatever kind as it was conventionally analyzed in the thirteen century, that action may be considered tragic. In abjuring his reason Amant sins against God, not against Jean; and it is no more fitting for Jean to be merciful and sympathetic in his attitudes toward Amant's sin that it would be to demonstrate such attitudes toward Adam's sin — or his own." (245)

îndrăgostitului şi ce se spune în mod real în text. În fond, în substanţa narativă a relatării aventurii amoroase la peroana întâi, naratorul este în acelaşi timp protagonistul relatării dar şi o persoană diferită de acesta: unul trăise aventura pe care celălalt o povesteşte cinci ani mai târziu.[308]

În 1399 izbucneşte o polemică înverşunată în jurul acestui roman de amor, considerat o dezbatere despre iubirea curtenească sau despre dragoste în general, cu multe rădăcini în literatura antică latină. Faimoasele scrisori ale Christinei de Pizan, amendează viziunea erotica a lui Jean în *Epistre au Dieu d'Amours*. Comparat cu opera lui Dante şi Homer, considerat de Joachim du Bellay în *Deffence et Illustration de la Langue Françoyse* în 1549 cel mai important poem al Evului Mediu, sau scos din literatură de critica secolelor urmatoare, *Roman de la Rose* va fi etichetat drept o alegorie cu care se pare că se încheie literatura medievală.

Din punct de vedere filosofic, etic, religios şi psihologic, romanul este o *quest* a iubirii carnale, considerată un păcat fundamental şi primordial. Raţiunea, imaginea înţelepciunii dumnezeieşti, se opune Îndrăgostitului şi căutarii lui. Dar Natura şi Geniul, reprezentanţii frumuseţii şi dragostei lui Dumnezeu, consideră că această căutare este cea mai importantă a vieţii tânărului aflat pe calea iniţierii. Cele două puncte de vedere fac parte din tensiunea intrisecă a romanului. Este conflictul gândirii unei epoci, acela dintre religie şi filosofie, dintre încrederea în bunatatea lui Dumnezeu şi a creaţiei lui şi tentaţia omului de a se bucura de plăcerile acestei lumi. Romanul nu devine o tragedie şi nici nu produce un catharsis. Tensiunile acestei dileme tragice sunt rezolvate prin ironie şi chiar comedie, ca şi prin personaje şi elemente narative ce le ilustrează cu un anume didacticism.[309]

Gunn deosebeşte două planuri -- narativ expozitiv şi polemic, al doilea enunţat încă din prima parte. Această structură narativă s-ar întemeia pe metode retorice curente în epocă: amplificarea –*apmlificatio*— tehnică a retoricii medievale, care făcea parte din *poetic enseignement*, expunerea şi alegoria.(*op. cit*., p.76)

În *Romanul Trandafirului* scriitura şi imaginea se împletesc organic şi sistematic. Romanul este static, pictural, ca un tablou. Descrierile au rolul de a

[308] *Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception* Edited by Kevin Brownlee and Sylvia Huot. University of Philadelphia Press, 1992. "The substance of the narrative, namely, the first-person protagonist's amorous adventure, is also lyric, but treated in a narrative maner: the narrator is *both* the "same person" as his protagonist and a "different person"... Se vorbeşte, ca o posibilă filiaţie narativă, despre Calogrenant din *Yvain* care îşi relatează o întâmplare trecută. Chrétien de altfel se joacă cu procedeul identificării şi diferenţierii dintre autor şi narator în fiecare din romanele sale. Procedeul face parte din codul narativ al romanului de dragoste. (pp. 48-49).

[309] Alan M.F. Gunn, *The Mirror of Love. A Reinterpretation of "The Romance of the Rose"*. Texas Tech Press,1952. Autorul descrie minuţios istoria manuscrisului, succesul sau amendările în epoci, furnizând informaţii fundamentale de istorie literară, retorică şi teoria şi poetica medievală, fiind considerat "a cosmos of ordered thought and feeling". p.11; Gunn discută functiile constructive, de coeziune şi expunere a figurilor retorice, demonstrând că unitatea romanului este dată de "the quest"/ căutarea rozei. Autorul acestei *quest* promite să compună un poem "Ou l'Art d'amors est toute enclose." "The erotic ideologies of the *Rose* poets are indeed far removed from those of the twentieth century. To Guillaume de Lorris, love was an art and a discipline; to Jean de Meun, a duty to God and Nature. To both, it was a cause of joy and a means of enriching and refining and maturing personal life." p. 505.

dezvolta şi accentua procesul educării în tainele amorului, acel *enseignement,* curent în teoria şi practica amorului curtenesc. Descrierile sau *ecphrases-ekphrasis* susţin naraţiunea şi dialogul (op. cit.,p.107) ajutând la formarea viziunii visului[310] şi declanşarea paroxistică a ironiei[311]. Dacă unii au văzut o continuitate între cele două părţi ale textului epic, alţi exegeţi, cum ar fi Paré[312] , au considerat că a doua parte a romanului o anulează pe prima.

Le Roman de la Rose a fost discutat ca o artă a amorului; ca o dizertaţie politică, filosofică, a doctrinelor amorului; ca o reinterpretare a tradiţiei erotice latine; ca o meditaţie pe tema autorului şi creaţiei literare etc. A fost deasemenea interpretat ca o alegorie creştină, cu un conţinut moral şi intenţie didactică. Din perspectivă filosofică, a fost situat în contextual poeticii medievale neoplatonice (Winthrop Wetherbee, *Platonism and Poetry in the Twelfth Century*,1972) şi a fost evaluat literar, cu accent pe structura narativă, gen literar, discurs narativ, de Daniel Poirion (*Le Roman de la Rose*, 1973). Kevin Brownlee şi David Hult au scris între 1980 si 1991 despre problematica scrisului şi interpretarii, în timp ce Sylvia Huot a scris între 1985 şi 1987 despre vocile narrative şi textualitatea medievală. De reţinut Pierre-Yves Badel, autorul cărţii *Le Roman de la Rose au XIVe siecle: Étude de la reception de l'oeuvre (*1980) Despre polemicile din

[310] Gunn, *op.cit*. "Both authors of the allegory vary their methods of exposition with great freedom: shifting from direct *narratio* to *descriptio*; from *descriptio* to *sermocinatio;* from *sermocinatio* to *comparatio* or *exemplum;* and from these back *to narratio*… p.118 "From this world of hypocrisy, superstition, and idle fancy, Jean de Meun summons the reader to enter into the world of true and fruitful images, each of which is reflected from the stainless and ever luminous mirror which is the mind of God. Such an image he believes his own work to be. In this Mirror of Love it is not sufficient, however, to show only the principles and exemplars of true love; it is necessary to take the offensive against the errors of superstition, the shams of hypocrisy, the squeamish reservations of courtly love…" p. 273 "The allegory of the Rose is the story of a lover who is at first under the spell of the mirror of Narcissus, that is, of his own selfish desire, but who eventually, under the impact of experience and the influence of his various teachers, come to realize both the universal significance of his passion and the necessity that he and his beloved attain a mutual love." p. 288

[311] Marc M. Pelen, *Latin Poetic Irony in the Roman de la Rose*, Vinaver Studies in French IV, 1987. Pelen consideră că unitatea romanului este dată de prezenţa viziunii ironice şi revelează structura paradoxală a multiplelor contradicţii epice. Pelen se concentrează pe sursele latine, ironia lui Ovidiu din *Ars Amatoria*, Martianus din *De nuptiis*, tehnicile ironiei si sarcasmului din alţi autori latini şi medievali.

[312] Gérard Paré, *Les idées et les letters au XIIIe siècle. Le Roman de la Rose*. Bibliothèque de philosohie, 1947. Studiul excelază în descrierea epocii in care a fost scris romanul. Secolul al XIII-lea a fost unul din cele mai fierbinţi ale gândirii occidentale. Operele lui Arisotel, Averroes, Avicena, Algazel, Maimonide, filosofia greco-arabă si latină sunt în vogă. Este epoca averoismului latin, a lui Toma d' Aquino care vor să integreze aristotelismul în doctrina creştină. Este epoca în care totul este pus sub semnul întrebării, de la crearea lumii, providenţă, spiritualitate, nemurirea sufletului, libertatea umană, natura virtuţii şi a păcatului, obiectivitatea cunoaşterii, originea adevărului, pînă la raportul dintre credinţă şi raţiune. Jean de Meun era un funcţionar care trăia la Paris pe strada Saint-Jaques, lângă o mănăstire dominicană unde Sfântul Tomas îşi elabora lucrarea teologică. Jean a evoluat într-un peisaj de idei în care erau prezenţi Albert le Grand, Alexandre de Hales, Guillaume de Saint-Amour, Thomas d' Aquino, Siger de Brabant, Boèce de Dacia şi toţi profesorii universităţii pariziene. De reţinut că Jean de Meun a tradus fragmente din *De Planctu Naturae* de Alain de Lille. Definiţiile amorului date de André le Chapelain sunt prezente în partea a doua scrisă de Jean care, după Paré, o demoleaza pe prima, ridiculizând teoriile amorului curtenesc într-un stil mai mult enciclopedic decât romanesc, fiind un rezultat al epocii care voia să concilieze doctrina creştină cu naturalismul antic.

secolul al cincisprezecela a scris Eric Hicks, în *Le Debat sur le Roman de la Rose* (1977).

Această arhitectură epică, atât de comentată în veacuri, încă mai necesită clarificări. Una dintre acestea ar veni din filiația unor motive epice descriptive. Descrierea — ekphrasis – considerată de filiație pur latină[313], este o supoziție care nu se susține din punctul meu de vedere. Autorul medieval cunoştea cultura arabă, şi prin această filieră fusese în contact şi cu cea bizantină. Contemporane, cele două culturi nu puteau fi complet necomunicabile. Dacă acceptăm totuşi acest punct de vedere, atunci se validează teoria pe care am expus-o în introducerea volumului doi al *Civilizației* (1991) conform căreia într-o epocă dată se pot actualiza elemente estetice similare în arii separate de civilizație. Grădina paradisiacă în care iubitul intră ca şi imaginea fântânii din *Romanul Tandafirului* şi tot ce vor produce acestea sunt identice cu motivele grădinii şi fântânii din romanul erotic bizantin din secolele al XII-lea şi al XIII-lea (vezi capitolul anterior) unde descrierea — ekphrasis — joacă un rol major[314].

O alta ar fi chestiunea scolastică şi argumentul că romanul lui Jean ar fi o expunere didactică a filosofiei epocii. Din perspectiva mea, scolastica curtenească şi filosofia scolastică din a doua parte a romanului sunt mijloacele sau instrumentele romaneşti ale unei arhitecturi epice importante. Consider că în *Roman de la Rose* întâlnim a doua tentativă (prima îi parține lui Chretien de Troyes) de creare a unor conştiințe teoretice în romanul european. Avem înainte într-adevăr un roman cu teză, un roman ideologic, în care personajele chemate în prim plan încearcă să îşi expună o voce şi un orizont de gândire propriu, ceeea ce le face extraordinar de puternice, de individualizate. Acestă realitate narativă, creată prin intermediul alegoriei, trebuie privită la actuala ei dimensiune teoretică.

Dar cea mai importantă chestiune mi se pare aceea a narării la persoana întîi şi sursele confesiunii care deschid practic încă o perspectivă în interpretarea romanului. *Romanul Trandafirului* poate fi citit ca o hagiografie la persoana întâia în tradiția, este adevărat, a lui Aurelius Augustinus şi mi se pare ciudat că exegeții discutând romanul în filiația lui creştină, au ignorat patternul hagiografic[315].

---

[313] Stephen G. Nichols. "*Ekphrasis, Iconoclasm, and Desire*" în *Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception.* Edited by Kevin Brownlee and Sylvia Huot. University of Philadelphia Press, 1992. Ekphrasis este o descriere elaborată, pe care antichitatea târzie şi poezia medievală au folosit-o intens. Ekphrasis este o figură a limbajului figurativ care devine în Evul Mediu un vehicul al unui conflict, acela al rupturii dintre minte şi corp. Faimoase sunt ekphrasiile lui Homer în descrierea scutului lui Achile; Virgiliu – descrierea scutului lui Enea; Ovidiu –povestea lui Acteon şi Diana şi povestea lui Narcis. "The *Roman de la Rose* takes the dream as a visual allegory very seriously." (149). "…the ekphrastic portraits open the text to a free play of image production and image reception at two levels: in the verbal text itself and in the manuscript illuminations." (150).

[314]Emmanuele Baumgartner în *Rethinking the Romance of the Rose op.cit.*Baumgartner consideră că Guillaume inovează narativ situând narațiunea în afara timpului cronologic, în imginarul visului, şi în grădina unde trecera timpului nu există. Mai multe timpuri se intersectează în atemporalitatea visului: istoric, literar, mitic, etc. Generarea timpului narativ şi definirea timpului ca o funcție internă psihologică revelă timpul dorinței; timpul grădinii; The Fountain of Love or the Time of the Unmediated Vision – timpul fântânii; (p35) În fond se poate spune acelşi lucru analizând grădina paradisiacă şi fântâna din romanul erotic bizantin din secolele al XI-lea şi al XII-lea.

[315] John V. Fleming, *Reason and the Lover*. Princeton University Press, 1984. Jean de Meun este un creştin care ştia latina în secolul al XIII-lea. El a fost traducătorul lui Boeții, cel care l-a adaptat pe

Roman de la Rose este o hagiografie scrisă la un mod parodic, în special în partea secundă, unde cel ce narează, identificat abuziv cu autorul, este practic o prezență dinafară care produce distanțarea cu toate artificiile ei adiacente. Torturile prin care trece Îndrăgostitul rivalizează cu mortificările din romanele hagiografice. În căutarea iubirii carnale, Îndrăgostitul trece prin stadiile martiriului, pe care le şi numeşte ca atare:

„Lors s'en est bel acueil fuiz
Et je remes touz esbaiz,
Honteus et maz; si me repens
Dont j'onques me recors,
Si voi que livrez est mes cors
A duel, a poine et a martire.
Et de ce ai la plus grant ire
Que je n'ose passer la haie.
Nus n'a maus qui amor n'essaie:
Ne cuidiez pas que nus quenoisse
Quui n'a amé, qu'est grant angoisse.
Amors vers moi bien s'an aquite,
De la poine qu'il m'avoit dite;[316]

Iată acelaşi fragment într-o franceză comfortabilă:

„Bel Acueil a pris alors la fuite et je restai tout ébahi, honteux et confus; je me repentais d'avoir pu dire ce que je pansais. Je me rappelais a ma folie et voyais que mon corps était livré au chagrin, à la souffrance et au martyre. Mais ce qui me rendait le plus furieux , c'est de ne pas avoir le courage de passer la haie. On ne connait pas la souffrance quand on n'a pas fait l'épreuve de l'amour..."

Charles Dahlberg demonstrază convingător că structura textului lui Guillaume este o progresie coerentă a imaginarului narativ către păcat.[317] El respinge identificarea Îndrăgostitului cu autorul şi ideea că toate personificările cărții îi exprimă opiniile[318] ceea ce relevă o arhitectură epică sofisticată. Partea a doua devine o comedie vecină cu blasfemia în care pelerinajul Îndrăgostitului în

---

Augustin, care îl adaptase în scrisul lui pe Cicero "Jean de Meun's supertext is the *Confessiones* of St. Augustine... it seems to me that that the burden of sexual doctrine in the *Roman de la Rose* reflects commonplace Augustinian statements , and especially those found in the fourteenth book of the *City of God*." (83). Influențele operelor *Consolatio Philosophiae* de Boețiu şi *De planctu Natura* de Alain de Lille sunt discutate pe îndelete. Asemănarea dintre *Romanul Trandafirului* şi *Confessiones* este descoperită în temă şi în structură.(84) "The Roman de la Rose is an extended erotic autobiography in which the first-person voice of the narrator is sounded with considerable artistic skill and artistic tact". (p. 85) "The Roman de la Rose is in its content an *insomnium"*. (163) Iubitul visează că posedă iubita sau o pierde, de unde puternica anxietate a celui ce visează. Macrobius afirmase că visele intelectuale sunt lipsite de sens (165). În fond, Macrobius este venerat dar şi amendat în teoria viselor. Fleming consideră Rațiunea drept vocea auctorială a romanului.

[316] Transpunerea din franceza veche în versuri în cea modernă în proză îi apartine lui Armand Strubel, *op. cit*. p. 203.

[317] *The Romance of the Rose*, by Guillaume de Lorris and Jean de Meun, translated by Charles Dahlber, 3rd. Ed., Princeton University Press, 1995, p.16.

[318] *op. cit*, p. 19 şi urm.

căutarea amorului se termină cu anularea raţiunii şi aruncarea în ridicol a valorilor curteneşti.

Reîntoarcându-mă la Narcisus (*Roman de la Rose* debutează în mod real la Fântâna lui Narcis din Grădina Plăcerilor) voi reaminti că acest mit relatează păţania frumosului tânăr de care era îndrăgostită nimfa Echo. O nimfă urâţică dar, şi mai rău, foarte limbută. Narcisus fuge de ea rupând pământul, dar mai ales fuge de hazul pe care toate nimfele îl făceau pe seama lui şi a adoratoarei sale. Miturile relatează în general întâmplări despre femei vânate de fauni, zei, muritori, acesta fiind poate singurul în care se întâmplă invers. Tulburat, speriat, frământat de suferinţă, suferind de ridicol, Narcisus se odihneşte pe malul lacului. Oglindirea în apa lacului a dat mult de furcă celor care au vrut să înţeleagă ce s-a petrecut acolo. Căci Narcisus, fermecat de ceea ce vede, nu se va mai desprinde de acel loc niciodată. Exegeza a căzut de acord că Narcisus şi-a văzut chipul şi s-a îndrăgostit de propria lui imagine. Interpretarea pe care o văd mult mai plauzibilă este că el şi-a văzut forma materială a sufletului, pe care şi-a promis să nu o mai tulbure, sau nelinişteascǎ, ori să o facă să sufere în vreun fel niciodată.

Floarea în care zeii îl vor metamorfoza pe Narcisus nu este deloc întîmplătoare. Este o floare albă, frumos mirositoare, catifelată, asemeni unui hibrid vegetal şi animal, cu un pistil care seamănă cu un ochi gigantic care vede tot, îşi asumă tot, emană o imensă vulnerabilitate şi bunătate. Această floare este echivalentul corporalităţii sau materialităţii sufletului pe care l-a văzut Narcisus.

Mitul lui Narcisus are două nivele: al oglindirii şi al metamorfozei. Regasirea sinelui şi topirea în el. Metamorfozarea în floarea albă este un simbol profund, o imagine conceptualizată, asemeni peşterii lui Platon, o viziune devenită metaforă din care s-a născut un sistem filosofic.

În lumea veche greacă diferitele şcoli de filosofie au conceput fiinţa umană drept un trup în care trăia un suflet – *psyche* — care includea întreaga subiectivitate umană, mintea, inima, spiritul, conştiinţa, voinţa etc. Fiecare persoană avea un suflet. Această noţiune a sufletului a fost enunţată de Socrate şi s-a transmis în concepţia culturală europeană. Apostolul Petru, într-una din Epistole, descrie trupul ca fiind cortul sau templul sufletului, emanaţia lui Dumnezeu. Vechii greci foloseau termenul de suflet în accepţia pe care noi o dăm azi sinelui. Numai că grecii conceptualizaseră sufletul ca fiind distinct de trup, în timp ce lumea de azi vede sinele incluzând trupul.

În această tradiţie a interpretării îndraznesc să afirm că ceea ce vede personajul confesiv din *Roman de la Rose* la fântâna lui Narcisus este chiar sufletul. Sutele de pagini de dialoguri savante ce vor urma, vor dezvolta sau nara tulburarea pe care personajul a „văzut-o” când s-a oglindit în sufletul său. Roza este echivalentul Narcisei. Toată căutarea devine nu doar una amoroasă ci mai ales spirituală. Finalul carnal înregistrează o dată în plus căderea, trădarea spiritului pur pentru lumea carnală.

De la aventura trăită la aventura rostită

Giovanni Boccaccio (1313-1375) a intrat pe orbita romanului occidental printr-o răsturnare de perspectivă preparată lent chiar de scrierile sale. Boccaccio, despre

care critica structuralistă, semiotică, tematistă, naratologică, a scris intens în ultimele decenii, interesează de astă dată din punctul de vedere al mutației operate de el în arhitectura romanului medieval. Nu e fără interes de ştiut că acela care, ca şi Dante, după cum scrie Fred Bérènce, "se simțea exilat pretutindeni. O ştia atât de bine încât el însuşi îşi dădu numele de Hybrido..." studiase greaca cu ajutorul lui Leonzio Pilato şi izbutise prima traducere a *Iliadei* în latină, tot el contribuind la întemeierea, pentru profesorul său, a unei catedre de greacă ce va avea un rol important în propulsarea Renaşterii florentine.

Romancier medieval prin toate datele sale, dar anunțând în acelaşi timp o altă epocă spirituală a culturii occidentale, Boccaccio a debutat cu *Filocolo* scris între 1336-1339, după modelul lui Chrétien de Troyes, construcția goticului romanesc cea mai fecundă şi mai autoritară a epocii.

Au urmat *Filostrato* (scris în 1340, care înseamnă "distrus din dragoste"), mic roman în strofe alcătuite din opt versuri (ottava) în care povestitorii populari relatau fantasticele aventuri ale acelei *materia di Francia* (romanul lui Boccaccio propune o nouă erotologie, o nouă strategie a cuceririi amoroase în paralel cu ceea ce s-a numit un "realism comic marginal"); *La comedia delle Ninfe fiorentine* sau *Ninfale d'Ameto*; poemul doctrinar în terține *Amorosa Visione*; poemul *Ninfale fiesolano* scris în octave; *Teseida* (1339), roman în versuri despre Teseu şi Amazoane, scris de asemenea în faimoasa *ottava*, consacrată în Renaştere de romanele cavalereşti ale lui Boiardo, Ariosto, Pulci şi Tasso. În epocă, observa De Sanctis, *Teseida, Filostrato* şi *Filocolo* au putut fi socotite adevărate minuni de virtuozitate epică, erudiție, ideal cavaleresc, nutrit de mitologia greco-latină.

Filocolo, prima operă în proză a lui Boccaccio, având dimensiuni uriaşe față de roamnele *Yvain* sau *Érec* ale lui Chrétien de Troyes, relatează iubirea dintre Florio şi Biancofiore, temă cavalerească de mare circulație din Bizanț până în Spania. Travestirea clasicizantă are menirea de a oferi textului un dublu aspect, de istorie şi epos. Pe scurt, nobilii romani Lelio şi Iulia se duc în Spania pentru a le mulțumi zeilor că vor avea un copil. Dar zeii (destinul) fac în aşa fel încât suita lui Lelio să fie masacrată de armata regelui Felice al Spaniei. Acesta o ia pe Iulia la palat şi o pune sub protecția reginei.

În aceeaşi zi, regina îl naşte pe Florio, iar Iulia, pe Biancofiore. Pe fetiță o va îngriji doica Glorizia, cu rol important în ceea ce va urma; cei doi copii învață împreună latina şi citesc *Ars Amandi*, "il santo libro d'Ovidio". Adolescenții sunt cuprinşi de o dragoste adâncă. Nemulțumit, regele hotărăşte să-i despartă. Prințul Florio este trimis în alt oraş sub pretextul că trebuie să-şi desăvârşească educația, iar Biancofiore este învinuită public de a fi încercat să-l otrăvească pe rege. Fata este condamnată să fie arsă pe rug.

Printr-un vis premonitor, Florio află ce urmează să se întâmple, şi cu ajutorul zeului Marte, purtând o armură care îl face de nerecunoscut, o salvează pe Biancofiore mântuind-o de învinuirea nedreaptă şi pedepsind uneltele regelui. Dar regele nu acceptă situația şi o vinde pe Biancofiore. Florio află, îşi învinuieşte cu grele cuvinte părinții şi pleacă în căutarea iubitei întovărăşit de maestrul Ascalione, învățătorul său.

Florio îşi schimbă numele în Filocolo, care vine, după ştiința lui, din

grecescul *Philos* şi *Colos*, ceea ce ar însemna Osteneala Iubirii[319]. Adevărata aventură începe abia de aici înainte, ca şi marea încercare a dragostei în care cavalerul îşi cucereşte o nouă identitate. Filocolo ajunge în Sicilia unde află amănunte despre cei ce-au vândut-o pe Biancofiore, traversează Italia, Mediterana şi la Alexandria descoperă că iubita lui este prizoniera castelanului Sadoc, ce intenţionează să o ofere ca tribut sultanului din Babilon. Are loc un turnir fabulos, al cărui aparat imagistic va fi utilizat şi de alţi scriitori, cum ar fi Pulci sau Boiardo[320].

Monologul lui Filocolo, de o mare importanţă pentru narativitatea boccacciană, "se arată ca un act de credinţă, chiar şi în limbajul creştin". Regăsiţi, Filocolo află de obârşia nobilă a iubitei sale — *la sua promessa sposa*.

Cei doi se căsătoresc şi romanul se termină — ca aproape toate romanele cavalereşti — cu încoronarea cuplului greu încercat. Miza ideologică a romanului a fost considerată a fi "victoria Providenţei asupra lui Pluto, marele inamic al omului". Romanul are un colorit antichizant, atât prin ţinuta protagoniştilor, cât şi prin eleganţa disputelor şi obsesia plasticităţii frumoase. *Filocolo* constituie răscrucea unei culturi în care vechiul însemna gustul gotic, iar noul — clasicismul. Carlo Muscetta a vorbit chiar de un "program artistic şi stilistic" materializat în lexicul bogat în latinisme, cuvinte dialectale şi o frenezie inventivă specifică romanului elenistic.

Tot în Boccaccio, placa turnantă a romanului occidental, găsim anunţată structura romanescului platonizant şi pastoral din Renaştere. *Comedia delle Ninfe fiorentine: prosimetro allegorico e mondano* sau *Ninfale d'Ameto* (poreclită şi *Micul Decameron*) prezintă şapte povestitori într-un cadru de 50 de capitole scrise în proză şi terţine. Amor este personajul tutelar, zeul care guvernează destinele. În Etruria, Ameto întâlneşte nimfele Venerei care se spălau într-o dulce intimitate. Câinii lui Ameto ascultă de nimfa Lia, cea care promite că va înălţa "nel ben felice della somma altezza" pe acela care o va contempla "con gli occhi del cuore"[321] .

În ziua sărbătoririi Venerei, Ameto o reîntâlneşte pe Lia însoţită de nimfe şi păstori. Teogapen înalţă un imn nimfelor; Alcesto din Arcadia şi Acaten din Academia "se duelează cântând".

La rândul lui, Ameto îşi cântă recunoştinţa pentru Lia, care va propune un joc: nimfele să-şi povestească amorurile "narranti" şi "dicendo" — în proză şi vers. Toate nimfele se aşează în cerc în jurul lui Ameto la umbra unui dafin; tânărul fixează ordinea "di narrazione" cu "grazioso coro". Vor povesti la persoana întâi, cu dezinvoltură şi ingeniozitate, Mopsa, Emilia, Aidona, Acrimonia, Agapes, Fiammetta, Lia ce în final va vorbi despre dragostea ei pentru Ameto. În timpul relatărilor, Ameto îşi expune din când în când al său "fervente disio" de a se identifica, delicat, cu iubiţii fiecărei nimfe — Afron, Ibrida, Dioneo, Apaten, Apiros, Caleon.

Evocările mitice, erudiţia, doctrina iubirii, implicaţiile mistice ale băii purificatoare a lui Ameto, au toate un substrat umanist. "Ameto prefigurează

[319] Givanni Boccaccio, *Filocolo*, trad. de Ştefan Crudu, Univers, 1977.
[320] Carlo Muscetta, *Giovanni Boccaccio. Il trecento. Dalla crisi dell'età comunale all'umanesimo*, Roma, 1986, p. 46.
[321] *Op. cit.*, p. 100.

umanitatea grosolană şi incultă, care, prin efectul Amorului se educă în cele şapte virtuţi simbolizate de nimfe"[322]. Boccaccio realizează restaurarea umanistă a eglogei, poezia bucolică fiind în Italia secolului al XIV-lea o continuare directă a eglogiei clasice[323]. Prelucrarea bucolicii virgiliene, cu temele ei poetice — simpatia pentru natură, mitul vârstei de aur etc. — le vom regăsi în romanul pastoral şi platonizant. *Arcadia* lui Sannazaro este prevestită aici, cu întregul ei extaz erotic şi idealizare a naturii umane.

Romanul Fiammettei (iniţial văzut ca o epistolă narativă la persoana întâi), aduce o remarcabilă schimbare în perspectiva narării. Se ştie că Boccaccio şi-a scris cărţile la îndemnul unei enigmatice Fiammetta, personaj romanesc şi real, prezenţă obişnuită a scrierilor sale; sub masca acestei femei, exegeţii şi-au convins timp de secole cititorii că se ascunde franţuzoaica Maria de Aquino, contesa, fiica naturală a regelui Robert de Anjou, de care Boccaccio s-a îndrăgostit la 7 aprilie 1341, în Sâmbăta mare, în biserica Sfântul Laurenţiu din Neapole. Dragoste care l-a urmărit întreaga viaţă, cu ecouri tragice, pentru că, părăsit de mult prea inteligenta şi frumoasa contesă, Boccaccio nu şi-a mai putut vindeca niciodată sensibilitatea rănită.

Plecând de la acest amănunt biografic, exegeza a supraevaluat legătura dintre experienţa de viaţă a lui Boccaccio şi operă. Într-un studiu de Janet Levarie Smarr — *Boccaccio and Fiammetta. The narrator as lover* (Illinois Press, 1986) — se vorbeşte despre dualismul explicit dintre protagonist şi autor în scrierile lui Boccaccio. Fiammetta ar prezenta o dublă polaritate, de Veneră pământeană — Veneră celestă, Eva şi Maria etc. Fenomenul, identificat în literatura secolului al XIV-lea, ar exprima o fenomenologie textuală şi anume raportul inerent instaurat între un autor şi modelul său etc.

În Elegia Madonnei Fiammetta trimisă de ea femeilor îndrăgostite[324], codul dragostei curteneşti se topeşte la flacăra unei pasiuni de o intensitate tragică, aflată la antipodul etichetei amorului curtenesc profesat de epoca medievală. Dragostea, care ar fi trebuit să fie un mijloc abstract de a atinge extazul ideilor, provoacă o spovedanie, asupra căreia planează motivul dorinţei de moarte. Confesiunea Fiammettei părăsite de iubit, considerată "adevărata străbunică a iubitelor moderne", naşte un roman psihologic.

O tânără femeie măritată îşi mărturiseşte sentimentele, stările. Fiammetta consideră frumuseţea — asemeni personajelor antice sau celor din romanul elenistic, bizantin sau arab — un dar aducător de nenorociri. Visul premonitor, neluat în seamă, prin care este avertizată că va trăi pasiunea distructivă, nu-i poate oferi nici o soluţie de apărare înaintea fatalităţii destinului. Ca şi în romanele elenistice sau ale lui Chrétien de Troyes, drama începe într-o zi de sărbătoare când frumuseţea Fiammettei, care pare că sfidează zeii, aprinde iubirea mistuitoare ce va duce în acest roman la moarte: "Aceasta a fost ziua în care eu, pentru întâia oară, m-am preschimbat din femeie liberă în sclavă nefericită; aceasta a fost ziua în care, pentru întâia dată am cunoscut iubirea neştiută de mine până atunci:

[322] Ibid., p. 103.
[323] *Le genre pastoral en Europe du XV-e au XVII-e siécle*. Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1980, p. 25.
[324] Giovanni Boccaccio, *Fiammetta*, trad. Şt. Crudu, Univers, 1973.

aceasta a fost ziua în care otrăvurile Venerei au îmbolnăvit sufletul meu curat şi cinstit [...]. Surprinsă deci de pasiunea cea nouă, uluită şi ieşită din minţi, stăteam între femei, iar sfintei slujbe pe care de-abia o auzeam, fără să o înţeleg, nu-i dădeam atenţie, întocmai ca şi feluritelor sporovăieli ale vecinelor mele. Iar dragostea cea nouă şi neaşteptată îmi năpădise atât de mult întreaga minte, încât îl priveam tot timpul pe tânărul iubit, fie cu ochii, fie cu gândul şi aproape că nici eu însămi nu ştiam ce sfârşit să cer pentru o atât de înflăcărată dorinţă [...]Vai mie, milostive femei, ar crede cineva cu putinţă ca o inimă să se schimbe până într-atât? Cine ar spune că ai putea iubi, mai mult ca pe oricare altul, încă de la prima vedere, un om, pe care nu l-ai mai văzut niciodată?"

Iubirea produce o restructurare psihologică. Pasiunea se face cunoscută în adevărul şi unicitatea ei prin intermediul unei conştiinţe ce se eliberează prin cuvânt. (Muscetta). Apariţia Venerei în vis poate fi interpretată ca o imagine a conştiinţei vinovate ce se leapădă de "prea sfânta ruşine". Fără pudoare, preocupată să-şi exhibe eroarea şi durerea, Fiammetta povesteşte cum s-a consumat această dragoste nefericită, plecarea lui Panfilo (care jură că se va întoarce peste patru luni, într-o scenă ca de *Yvain*). Dar cel plecat nu se va mai întoarce. În sufletul Fiammettei răvăşit de impulsuri contradictorii, îşi face loc dialogul eurilor. Multiplicitatea vocilor, eurilor creează neliniştea ce conduce către gestul tragic.

Tristeţea golului, a singurătăţii sunt copleşitoare. Paroxismul dragostei şi aşteptării îndeamnă pe Fiammetta să caute somnul; nesiguranţa, disperarea, gelozia o determină să accepte ideea sinuciderii. Vrea să se arunce de pe o terasă, dar este prinsă la timp de slujitoarele credincioase. Descoperind că Panfilo a mai avut în oraş şi alte iubite, e cuprinsă de furie şi nebunie. Blestemul şi adoraţia, ura şi dragostea, acuzarea şi justificarea, melancolia, toate creează pagini de subtilă analiză psihologică. Moartea, de pildă, a veseliei, moartea bucuriei, umilinţa, dorinţa de autodistrugere, conştiinţa păcătoasă, suferindă, vor declanşa în final, în sufletul Fiammettei, acea blestemare a frumuseţii:

"Vai, frumuseţe, tu eşti lucru trecător, întru nimic deosebită de undele ce nu se întorc niciodată la izvorul care le-a zămislit, iar în tine — gingaşă fericire — nimeni nu trebuie să se încreadă. Vai, mie! te blestem astăzi, pe bună dreptate, tot atât cât te-am iubit, cât te-am preţuit, nefericita de mine, şi cât te-am păzit cu nespusă grijă. Tu, cea dintâi pricină a neorocirilor mele..."

Ascunderea în public a suferinţei prepară dorinţa de autodistrugere, şi nu de mântuire sau exorcizare ca în cazul Mariei Egipteanca sau Melaniei cea tânără. Ultimul capitol, în care Fiammetta îşi compară dragostea cu chinurile femeilor din vechime, este menit a sugera că suferinţele ei sunt incomparabil mai mari decât ale frumoaselor nefericite Ino, Byblis, Canace, Tisbe, Didona, Hero, Isolda, Laodamnia, Iocasta, Hecuba, Sofonisbe, Cornelia, Cleopatra etc.

La o distanţă de secole de Aurelius Augustinus, Boccaccio scrie un roman confesiv ce descrie la persoana întâi chinurile carnale şi sufleteşti ale iubirii. Dar dacă Augustinus, "primul om al Evului Mediu", iubea mai mult iubirea, o abstracţiune, împăcându-se cu sine însuşi întru divinitate, Fiammetta iubeşte un om concret şi, negăsindu-se, ca şi Emma Bovary, cea care s-a pierdut pe sine, se duce în moarte. De Sanctis are cuvinte aspre faţă de acest excepţional roman al lui Boccaccio.

A trebuit să traversăm experiența tragicei sfâşieri manieriste şi a abisului psihologic din secolul al XX-lea pentru a fi pregătiți să receptăm acest roman al lui Boccaccio la adevărata lui dimensiune. *Fiammetta* apoi este doar un început în opera lui Boccaccio, operă ce culminează cu *Decameronul şi zisă Prinţul Galeotto care cuprinde o sută de poveşti istorisite în zece zile de către şapte doamne şi trei cavaleri*[325]. Timpul real al romanului (circumscris unui timp istoric foarte exact — anul 1348) este de paisprezece zile, în zorii celei de a cincisprezecea personajele despărțindu-se exact în punctul din care plecaseră. *Decameronul* a fost scris între 1353-1356, la puțin timp de la tragicul an 1348. Situarea personajelor într-o istorie reală mărturiseşte despre descoperirea condiției istorice a omului, a unei noi noțiuni fenomenologice a realului ce separă net divinul şi umanul.

"Hybrido" *sau* ***Decameronul***. Într-o marți dimineață, şapte tinere doamne îndoliate şi trei cavaleri se întâlnesc în biserica Santa Maria Novella din oraşul Florența, oraş măcinat de ciumă, (flagel biologic fără precedent în istoria cunoscută de până atunci a civilizației) şi hotărăsc să se refugieze în afara cetății pentru a-şi salva viața. Miercuri în zori, ceata de nobili însoțită de servitori se pune în mişcare. Înainte de acest episod este descrisă, cu mult realism, Florența, splendida cetate intrată într-o criză mortală. Pentru autor şi pentru personajele sale, ciuma din 1348 pare a prevesti sfârşitul lumii. Şi este adevărat, în sensul în care epidemia de ciumă aduce practic în scenă o altă eră, aceea a marilor flageluri virale ce se vor succede de aici înainte, provocate de aglomerația urbană a secolelor ce vin sau de 'clash'-ul civilizațiilor din Africa şi cele două Americi. Boala, dezagregarea, mizeria şi violența, disperarea şi jalea sfâşietoare lovesc o comunitate umană altminteri fericită şi prosperă. Primele pagini prezintă spectacolul tulbure al dizarmoniei.

Fuga, înțelegând prin ea aventura, se arată conformă scenariului arhitecturii romaneşti medievale, singura soluție de recâştigare a armoniei şi demnității umane, de reconstrucție a individualității la impactul cu realitatea fizică sau simbolică. Rememorarea dizarmoniei se travesteşte la Boccaccio într-o "experiență istorică a vieții". Teroarea şi stupoarea din primele pagini ale *Decameronului* au făcut să se vorbească de o "oratorie a stuporii", grație căreia "lucrurile povestite sunt teribile, dar spiritul în care sunt narate nu e teribil, ci numai de o uimire grațioasă"[326] .

În această aventură, ce debutează într-o ambianță realistă, personajele îşi ascund ca de obicei numele, din dorința de a-şi recuceri o nouă demnitate, o nouă identitate. Dar aventura în care intră nu unul, ci zece personaje, este la Boccaccio nemaiîntâlnită, cu totul stranie pentru epoca sa. În *Decameronul*, personajele propriu-zise nu au de înfruntat pericole, vrăjitori, nu se angajează în lupte pe viață şi pe moarte. Ajunşi într-un castel paradisiac, din apropierea Florenței, tinerele şi tinerii readuc în sufletele lor bucuria alungată de starea de anomie care lovise colectivitatea, prin acțiuni verbale, prin *aventura rostirii frumoase de aventuri cu înalt sens simbolic*, aventuri însă întâmplate altora.

Salvarea personajelor are loc prin jocul fermecat şi fermecător al spiritului, printr-un scenariu prin excelență cultural, insolit pentru epica timpului. Călătoria

[325] Giovanni Boccaccio, *Decameronul*. În româneşte de Eta Boeriu, ESPLA, 1957.
[326] Luigi Russo, *Letture critiche del Decameron*, Editori Laterza, 1986, p. 47.

în eternitate se încarcă de un sens uman. Iar în cadrul idealizat al rostirii se actualizează, prin compensație, o violentă foame de real. În această reunire nuvelistică postconvivială (după o petrecere, un banchet) se recunoaşte un model clasic platonizant. "În *Saturnalia*, Macrobiu îşi prezintă opera ca pe o transcriere fidelă a unor colocvii conviviale" ce au loc prin retragerea elitei rafinate şi platonizante dinaintea "trivialității dezlănțuite de libertatea saturnaliilor"[327] . Acest arhetip epic modificat, în sensul că în cadrul lui prevalează povestirea şi poemul şi nu comentariul cu un caracter ideologic, va avea o largă circulație în Renaştere, în romanul curtenesc şi platonizant de tipul *Curteanului* lui Castiglione sau *Dianei* de Montemayor.

Grație doamnelor, numite Pampineea, Fiammetta, Filomena, Emilia, Lauretta, Neifile, Elisa şi a tinerilor Pamfilo, Filostrato, Dioneo, în *Decameron* se perindă sute de personaje, eroii unor întâmplări senzaționale. Dar dacă această massă de personaje intră şi iese rapid din scenă, personajele reale ale *Decameronului* sunt cele zece ființe frumoase, numite mai înainte, la care l-aş adăuga pe narator, acela care rosteşte la un moment dat, şi el, o istorie, se confesează, se prezintă şi intră în dialog cu cititorul.

Naratorii, cu o mare abilitate, reuşesc performanța de a ne face să receptăm "cuvântările" personajelor ca pe tot atâtea "priviri introspective"; manevrarea discursului, mobilitatea retorică arată un Boccaccio care ştie să "ordoneze diferitele forme ale povestirii în slujba diverselor modalități ale prezentării"[328]. Numeroaselor voci ale *Decameronului* li se adaugă, după cum spuneam, discursul (moral, estetic, polemic) al autorului care intervine, ca scriitor, şi în discursurile regelui sau reginei fiecărei zile.

Decameronul a fost cercetat pe toate fețele. Eu îl consider un roman în care zece personaje reflexive îşi exercită geniul narativ pe teme libere sau date. *Decameronul* apare ca un hibrid interesant între acea arhitectură epică a cadrului în cadru din *Metamorfozele* lui Ovidiu, modalitățile reflexive din *Saturnalia* lui Macrobiu, unele procedee ale arabescului romanesc şi arhitectura romanului medieval fixată de Chrétien de Troyes.

Decameronul demonstrează prin teme, forme estetice şi personaje (autorul ca personaj, rătăcitorul înțelept, inteligent şi profitor, zgârcitul păcălit, apariția celui ce trage pe sfoară, tema zgârceniei, a dărniciei) că Boccaccio cunoştea la fel de bine pe Ovidiu şi pe Chrétien de Troyes ca şi marea proză arabă, prin care în roman intră ironia muşcătoare şi realismul intelectual, hoții, vagabonzii, ființele marginalizate, tot ceea ce putea constitui o antiteză la imaginea perfecțiunii afişate de centrul geografic şi cultural unde are loc actul concret al povestirii.

Răsturnarea de valori oferită de masa colportajelor, romanele cavalereşti rezumate şi restructurate prin viziunea povestitorului aduc insistent în prim plan personajul rătăcitor care aminteşte ciudat de mult de rătăcitorul prozei arabe, şi care va fi impus în romanul european abia după 1554 de *Lazarillo de Tormes*. Picaro-ul venit din Spania nu se trage din burla italiană, după cum s-a presupus, ci din proza arabă. Şi poate că nu e deloc o simplă coincidență faptul că Boccaccio s-a format la curtea din Napoli unde influențele arabe ale Siciliei erau încă vii, aşa

[327] Carlo Muscetta, *op. cit.,* p. 300.
[328] Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, Univers, 1976, pp. 37-45.

cum nu ne este indiferent să ştim că şi don Diego de Mendoza, unul din presupuşii autori ai lui *Lazarillo*, ştia, după cum am mai amintit, araba.

Opera de căpetenie a lui Boccaccio afirmă o împletire originală dintre romanul classic greco-latin şi bizantin, arab şi medieval. Parodia subzistă permanent în context.[329] Soluția epică este în măsură să releve de fiecare dată, în fiecare zi, psihologia personajelor, prin opțiunile lor spre o anume poveste, modul de a o interpreta pe aceasta, într-o geografie uşor schimbată, şi într-o relație umană la rândul ei metamorfozată sau în transformare. Fiecare zi are o altă regină sau rege ce veghează la armonia colectivității, ocrotind de fapt bucuria curtenească.

Cum arată *Decameronul* din perspectiva personajelor sale, a naratorilor săi? Tulburător de modern, de apropiat de marea proză a secolului nostru. După dezastrul unei lumi, o mână de oameni încearcă să recreeze prin logos, ca şi Dumnezeu în prima zi a Creației, însăşi lumea. Cele două planuri — al lumii care povesteşte şi al lumii povestite, reconstruite — formează, se rânduiesc într-un genial contrapunct comparabil cu artificiile romaneşti din *Iliada* şi *romanul Genezei*, despre care am vorbit în capitolele precedente ale acestei cărți.

Ideea de a se salva părăsind în grup Florența fusese a Pampineei. Asemeni unui conducător de oşti inițiat în misterele salvării spirituale, ea îşi aduce cu bine însoțitorii în castelul paradisiac, şi tot ea, preluând o idee aruncată de Dioneo, propune regula jocului. *Decameronul*, prin urmare, se anunță de la bun început ca un joc, un joc de-a ficțiunea, de-a literatura. Ludic, ironic, deconstrucționist — dacă îl raportăm la romanul cavaleresc — folosind toate clişeele narative şi stilistice care circulau în epocă, punând accentul pe improvizație, dialog, conversație şi reabilitând delectarea, Boccaccio desolemnizează discursul romanesc (replica lui absolută în spațiul european este Cervantes care va face acelaşi lucru ceva mai târziu, într-un climat literar apropiat de acela al lui Boccaccio, pentru că romanul cavaleresc îşi trăieşte furia în Spania cu o întârziere de aproape trei secole). Boccaccio construieşte demolând. Plurarlismul stilistic, afirmat prin vocile naratorilor săi, colorează textul cu o maree de real pendulând între sublim, trivial, kitsch. Conştiința ficțiunii ca ficțiune provoacă jocul periculos

[329] Pier Massimo Forni, *Adventures in Speech. Rhetoric and Narration in Boccaccio's Decameron.* University of Pennsylvania Press, 1996. Coeziunea structurală şi retorică a Decameronului ar fi dată de parodie şi mecanismele anti alegorice: "Recent studies have made apparent that a parodic stance is often at the core of Boccaccio's stories ... Boccaccio fueled his own narrative work with the intriguing instances of rhetorical imagination he founded in the works of writers such as Dante and Ovid. It is also beyond dispute that the whole medieval mentality must be taken into consideration if we want to explore the field of Boccaccio's invention. The thirst for the literal was the inevitable by-product of a cultural context saturated with practices of allegorizations". (p. 88) Convenția retorică a dramatizării gândirii este văzută ca un catalizator al imaginarului:"... may have been an elemental catalyst, an effective facilitator within the complex working of *inventio*."(p. 101) Studiul porneşte de la premisa că în *Decameron* discursul non-narativ şi narațiunea se susțin constant. Cartea discută aspecte ale morofolgiei discursive care se afirmă în cursul interacției verbale în interiorul ramei narative. Plăcerea narativă (aceea a naratorilor înşisi) este pusă în relație cu două tipuri narative – explicit şi aluziv – practicate de naratori. Autorul supune analizei începutul relatărilor şi stimulii retorici care le produc în interiorul ramei narative. O interesantă observație este aceea a combinării narațiunii şi deliberării juridice, venite din educatia avocățească a lui Boccaccio: "Narration takes place in a context which allows for comment on narration." Autorul distinge metodele tipice ale lui Boccaccio în inițierea dialogurilor parodice, conchizând că ne aflăm înaintea unui edificiu textual remarcabil de complex.

de-a acreditarea şi distrugerea ficţiunii. Jocul îşi are totuşi codurile lui.

Ca regină a primei zile a *Decameronului*, Pampineea va impune codul onoarei perfecte: ea veghează la respectarea ceremonialurilor stricte ale dragostei curteneşti, într-o societate de doamne şi cavaleri îndrăgostiţi ce caută să se reintegreze într-o ordine armonioasă a lumii. Oraşul părăsit, cetatea bântuită de ciumă nu mai înseamnă decât barbarie, anarhie, animalitate, decădere. Anxietatea deci trebuie în primul rând alungată din sufletele acestor căutători ai armoniei, şi nu în ultimul rând frica, groaza, imaginea bestialităţii. Cele zece personaje îşi impun de aceea să uite groaza şi să se bucure. Iar bucuria — bucuria literaturii — apare drept o armă de luptă împotriva absurdului.

Naratorii nu sunt simple prezenţe pasive, simpli relatatori ai unor texte de o cromatică năucitor de diversă, ci personaje luptătoare, active în text, luptându-se în suflet, în profunzimea lui, cu cele mai animalice instincte ce dictează spiritul de conservare. Era imposibil ca, după *Fiammetta*, Boccaccio să fi abandonat o deschidere atât de extraordinară! Neliniştea Fiamettei coboară în personajele *Decameronului*, adânc tulburate de soarta familiilor, a celor dragi lor, personaje ce vor să arate că viaţa inteligentă şi demnă poate învinge moartea şi groaza, disoluţia sufletelor. Şi singura formă acceptată de exprimare a acestor adânci nelinişti, atât de perfect vegheate, va fi poemul ce se rosteşte de către un cavaler sau o doamnă la sfârşitul fiecărei zile de relatare. Poemul este semnul unei duble crize: sufleteşti dar şi culturale.

Voi comenta câteva personaje din cele zece prezente în text de-a lungul celor 10 zile, prin povestirile lor, şi, din această perspectivă, *Decameronul* va oferi o surprinzătoare modernitate.

În prima zi a *Decameronului*, *Pampineea* restaurează în sufletele convivilor ei plăcerile rostirii: fiecare va fi liber să vorbească despre ce-i place mai mult, pe pajiştea verde, pe pajiştea mirifică, şi ea un topos, de altfel, al romanului medieval. În poiana răcoroasă, voluntara, dar aspra, uneori, Pampineea, nu se sfieşte să rostească rechizitoriul femeii, să vorbească în povestea ei din prima zi despre degradarea societăţii curteneşti. Nu doreşte să-i facă pe voie lui Filostrato. Dar îi este drag să istorisească despre îndrăgostiţi şi aventuri pline de suspans. Apără dragostea şi pe cei îndrăgostiţi, se vădeşte abilă în mânuirea argumentelor, nu se sfieşte să povestească despre felul în care viclenia îşi bate joc de viclenie şi despre cât de ascunse sunt căile destinului imprevizibil. Pare o doamnă mulţumită, întruchiparea echilibrului însuşi. Balada Pampineei, cântată la sfârşitul zilei a doua, este un monolog despre iubirea "izvor de bucurii/izvor al împlinirii şi al nădejdii", o încântătoare confesiune despre iubitul care o iubeşte.

Pampineea o numeşte drept regină a zilei a doua pe *Filomena*, "copila înţeleaptă". Noua regină perfecţionează în amănunt ceremonialul micii societăţi. Tema propusă de Filomena, ca un ecou tulbure a ceea ce trăieşte Florenţa, este a celor loviţi de năpastă, care scapă cu bine împotriva oricăror aşteptări. Dar Dioneo cere îngăduinţă de a nu se supune niciodată vreunei constrângeri tematice, şi de a-şi spune, întotdeauna ultimul, povestea, drepturi care i se acordă cu conştiinţa secretă că niciodată legea nu trebuie să funcţioneze uniform într-o colectivitate, excepţia întărind chiar valabilitatea legii.

În prima zi, Filomena relatase o istorie din care reieşea că înţelepciunea este lucrul pe care ea îl admiră cel mai mult şi pe care îl socoteşte cel mai de preţ.

Istorisirea ei nu este alta decât celebra poveste în poveste, de mare circulaţie în lumea creştină, ebraică şi arabă, despre cele trei inele cu ajutorul cărora evreul Melchisdec, bancher din Alexandria, scapă de cursa sultanului Saladin. Textul doreşte să spună că nimeni nu poate şti cu precizie care dintre credinţe este mai aproape de Dumnezeu în afară de Dumnezeu însuşi. Spiritul liber al Filomenei este de asemenea acela care inaugurează, ca în romanul arab, exersându-se pe o unică temă (a zgârceniei, de exemplu, la Al-Gahiz), relatarea pe o temă dată. Preferinţa pentru cei loviţi de soartă ce se salvează în final, pare deci o parabolă atât a vieţii Filomenei cât şi a situaţiei în care se află ea şi prieteneii ei, dar şi un concurs de virtuozitate epică.

Filomena se arată acută în conversaţie şi dreaptă în judecăţi. În mod clar, ea preferă Orientul cu fabulaţiile sale. Tot ea este aceea care susţine că, "dacă mila este o virtute pentru care suntem adesea lăudate, cruzimea noastră, în schimb, cu străşnicie-i pedepsită de cel atotputernic", (vol. II, pag. 71) şi sugerează cu această ocazie prietenilor ei imaginea iadului exprimată la un mod realist, terifiant. La sfârşitul celei de-a şaptea zile cântă un cântec sfâşietor ("Deh lassa la mia vita!"...) Filomena este îndrăgostită, dar iubitul alături de care cunoscuse împlinirea iubirii pare a fi dispărut în dezastrul Florenţei. De aceea e posibil ca Filomena să fi dat tema zilei cu speranţa înfiripată de bine. Să nu credem, totuşi, că Filomena este doar o înţeleaptă îndrăgostită, pizmuită de prietenii ei! Ea este şi o înţeleaptă vicleană, după cum o arată povestea ei spusă în ziua a noua, când fiecare este din nou slobod să spună ce vrea, pentru ca în ultima zi să facă un emoţionant elogiu al prieteniei.

"Pe cât de frumoasă,pe atât de aleasă în purtări", *Neifile*, regină a zilei a treia, apare drept o exploratoare a mirajului geografic, a unui paradis vegetal, abordat însă numai după ce trec două zile de reculegere religioasă, pentru că Neifile impune grupului să respecte zilele de vineri şi sâmbătă, ceea ce va constitui încă una din legile vieţii armonioase. Aducând în mijlocul lor sacralitatea, dimensiunea divină, Neifile îşi va conduce prietenii spre un alt palat, unde le va arăta o grădină cu totul şi cu totul misterioasă prin unicitatea ei (vol. I, pp. 260-262). Grupul va începe să povestească pe pajiştea ireală, stând în cerc, în jurul unei fântâni-simbol, ca şi în romanele lui Chrétien de Troyes, symbol al fanteziei romaneşti, al imaginaţiei.

Frumoasa Neifile, obsedată de tema falselor aparenţe într-una din relatările ei din primele zile, vădeşte înţelepciune (vol. I, pp. 443-444) şi simţ al dreptăţii (vol. II, p. 245). Pentru Neifile, viclenia întrece uneori înţelepciunea, după cum o sugerează relatarea ei din ziua a noua. Pioasă, înţeleaptă şi vicleană, cu dorul spaţiului infinit, Neifile afirmă prin povestea zilei a zecea că dărnicia, deci mila creştină, este podoaba tuturor virtuţilor. Ar putea fi considerată o femeie perfectă dacă nu l-ar contrazice pătimaşă pe Filostrato, cel pe care îl încoronează rege. Adeseori relatările ei vădesc o contaminare tematică de la Pamfilo. Tema propusă de ea – "despre aceia care dobândesc prin străduinţă un lucru mult dorit sau îl câştigă iar, de cumva l-au pierdut" — dovedeşte un suflet generos fără cusur. Balada, cântată de Neifile la sfârşitul zilei a noua, poate fi interpretată un imn al încrederii în sine şi în amintirea iubirii (chiar dacă trecute), ce poate fi considerată şi o iubire abstractă pentru Dumnezeu.

Spre deosebire de doamne, atât de pudice şi reţinute, *Filostrato* e

nemulțumitul, veşnic agitatul, cel care detestă zgârcenia şi fățărnicia erotică (vol. I, p. 265). Ca rege al zilei a patra, declanşează "şirul poveştilor de jale", cu nefericiți ce se zbat în cea mai neagră nenorocire. Vorbeşte despre sine ca despre un nenorocit părăsit de iubită (să nu uităm că Filostrato înseamnă "nenorocit din dragoste"...). Nimic nu-i descreţeşte fruntea, e măcinat de *morbidezza*, se arată nemulțumit de tot ce aude, comentează acru fiecare relatare. Alteori este atât de absorbit de propriile lui gânduri, încât îşi jigneşte prietenii. Laudă din vârful buzelor povestea Elisei, detestă suficiența femeilor (vol. I, p. 439), îi place să se creadă chinuit de nenoroc (vol. I, p. 450), dar în final acceptă să relateze ceva mai vesel. La sfârşitul zilei de povestiri jalnice pe care a guvernat-o, va cânta el însuşi un cântec sfâşietor:

"Cu lacrimi vădesc
Ce jale m-apasă c-am fost părăsit,
Cu strâmb jurământ, înşelat şi minţit..."

Să fie Filostrato îndrăgostit de Fiammetta, aceea pe creştetul căreia aşează cununa cu lauri în ziua a cincea sau de Lauretta, cu al cărei cântec dovedeşte afinități? L-a respins oare Fiammetta, refuz care va declanşa cele mai licențioase povestiri, parcă anume istorisite pentru a le ruşina pe doamne? Adeseori Fliostrato pare a supralicita pentru că e gelos pe succesul Fiammettei. De altfel, tot timpul este în contradicție cu distinsele doamne, iar povestirile lui scabroase despre privighetoare şi iepele din Parția sunt spuse anume pentru a le întărâta, necăji, spulberând cu o ironie trivială codul cavaleresc al curteniei. Spiritual, de o ironie crudă, necruțătoare față de femei (la care prețuieşte numai frumusețea, inteligența, fidelitatea, dezinteresat fiind de virtuțile lor casnice sau materne!), Filostrato este profund înrudit cu acel Boccaccio care în *Viața lui Dante*, de exemplu, la capitolul intitulat "Digresiune asupra căsătoriei", rosteşte cele mai acide păreri despre neveste, femei luate în căsătorie cu de-a sila, sub presiunea familiei: "Vai ce povară nemăsurată e să trebuiască să trăieşti laolaltă cu o jivină, atât de bănuitoare, să stai de vorbă cu ea şi în cele din urmă să îmbătrâneşti şi să mori! (...) nici o fiară nu e atât de fioroasă ca femeia înfuriată"... iar purtările lor "sunt... toate potrivnice păcii şi tihnei bărbaților..."[330]

Este interesant de văzut cum se ţes relațiile în grup. Dacă Filostrato o desemnase pe Fiammetta să fie primul personaj narator din ziua lui de domnie, trecându-i tot el apoi cununa, Fiammetta îl copleşeşte cu atenții pe Fliostrato (vol. II, p. 47), deşi nu suportă firea lui excesiv dominatoare şi depresivă. Filostrato este iubitul intransigent, acaparator, exact ceea ce nu poate tolera strălucitoarea Fiammetta, care cântă, de pildă, împreună cu Dioneo şi se plimbă slobodă, fără să-i pese, cu Pamfilo.

În timp ce Filomena îl preferă pe Pamfilo, cu care joacă şah, Neifile arată o preferință discretă pentru Filostrato. Să nu uităm că la Boccaccio *cortesia* nu este o convenție, ci la fel de esențială ca şi bucuria sau poezia, ca gentileţea. "Această curtenie cavalerească, care cheamă în *Orlando furioso* un uşor surâs pe buzele lui Ariosto, e prezentată de Boccaccio în forma sa pură, fără nici o maliție.

[330] Giovanni Boccaccio, *Viața lui Dante*, traducere de Ştefan Crudu, ELU, 1965, pp. 42-48.

Sensibilitatea poetică a lui Boccaccio pare a spune că lumea curteniei (...) trăieşte şi se desfăşoară în plină actualitate şi nu ca o ficţiune a imaginaţiei, ci ca o realitate. Ariosto va trăi într-o lume detaşată, unde cavaleria şi cortesia renasc mai ales din virtuţi fantastice şi literare, de aici surâsul său distant..."[331] .

În ziua a cincea, regină este *Fiammetta* cea cu părul bălai, întruchiparea eului liber şi înţelept. Glasul ei gingaş stârneşte lacrimi (vol. I, p. 383). În prima zi a *Decameronului* se ocupase de modul în care, printr-un răspuns înţelept, marchiza de Monferrato astâmpără iubirea adulteră a regelui Franţei. Fiammetta nu îngăduie constrângerea (nici măcar geografică — vol. I, p. 308), lipsa veseliei spirituale. Şi Filostrato parcă ştia asta:

"Ţie-ţi aşez cununa ca uneia care ai să ştii mai bine ca oricare alta să mângâi, cu ziua cea de mâine, sufletul mâhnit al prietenelor noastre pentru ziua rea de azi".

Fiammetta îl desemnează pe Pamfilo să înceapă şirul de relatări ale zilei. El susţine că toate doamnele de faţă sunt îndrăgostite, ca şi cavalerii (vol. II, p. 10). În această zi a regăsirilor senzaţionale, Fiammetta e convinsă că, soarta fiind capricioasă, omul are datoria de a da fiecărui făcător de bine răsplata cuvenită aici pe pământ (vol. II, pag. 78). Ea îi va trece Elisei cununa de lauri şi ceea ce se întâmplă acum poate părea stupefiant, pentru că Fiammetta, ca un adevărat personaj central, decide ea, şi nu Elisa, tema zilei următoare: "Să povestim (...) despre aceia care, fiind îmboldiţi cu zeflemele, răspund pe dată înţepând ori scapă de vreo pagubă, primejdie sau batjocură, printr-un răspuns bine ţintit sau printr-o viclenie" (vol. II, p. 95).

Este spirituală, ageră, iar ecoul povestirilor ei se arată puternic; nu suportă bărbaţii geloşi fără temei, pe care îi recomandă femeilor drept buni de încornorat! Libertina Fiammetta rosteşte un rechizitoriu la adresa geloziei, apărând libertatea femeii de a alege. Consideră că răzbunarea în viaţă trebuie să fie dreaptă; râde de prostie şi este pentru îngăduinţă, înţelegere, comunicare, idei dezvoltate în ultima ei intervenţie rostită în ziua a zecea. Dintre toate relele, Fiammetta se războieşte cel mai mult cu gelozia, motiv prezent şi în balada ei, cu care se încheie de fapt *Decameronul*:

"De-ar naşte iubire, făr'de gelozie
Nici uneia poate
Inima în piept nu i-ar râde ca mie..."

Dioneo, regele zilei a şaptea, pare o contrapondere a Elisei, regina zilei a şasea, dar perechea ideală a Fiammettei. Poznaş şi şugubăţ la vorbă, o acompaniază pe Emilia în cântarea ei; alteori stârneşte ruşinea în sufletul doamnelor prin anecdote licenţioase. Comentatorii l-au considerat alter-egoul absolut al lui Boccaccio. Amuzant, fără prejudecăţi, dar elegant din fire, parodiind simbolurile sacre ale cavalerismului, Dioneo este, ca şi ceilalţi companioni ai săi, o personalitate ca un contur pregnant specific. Anecdota despre Alibech care vrea să se convertească la creştinism face din iad o glumă enormă. Dioneo doreşte să povestească pentru a alunga întristarea din inimile îndrăgostite şi de aceea nu se

[331] Luigi Russo, *op. cit*, pp 302-303.

supune nici unei teme, nici unei norme, chiar dacă le legiferează.

Deşi efigie a libertății absolute, Dioneo respectă totuşi în ziua a şasea tema dictată de irezistibila Fiammetta. Parodiază erudiția, se joacă de-a literatura cu o forță satirică pe care am mai întâlnit-o până acum numai în proza arabă, optând pentru un cod cultural mai accesibil, un compromis între cultura elevată şi cea populară (vol. II, p. 145). Ca rege al zilei a şaptea, doreşte să se povestească despre păcălelile pe care femeile le pun la cale împotriva bărbaților. În ciuda protestelor, Dioneo rămâne de neclintit. Plăcerea artei e mai presus de orice reguli ale vieții. Neastâmpărat, mută locul narărilor frumoase în Vâlceaua Doamnelor, descoperită de Elisa, lângă lac, în poiana verde. Nu comentează relatările, este foarte impersonal. Pare că nimic nu e destul de important pentru a-i reține atenția; nici măcar râsul şi pălăvrăgeala grațioasă a doamnelor. După ce-i trece Laurettei cununa, cântă împreună cu Fiammetta. Tot el încheiase ziua Fiammettei cântând:

"Iubire, lumină gingaşă
Ce ochii iubitei o varsă într-ai mei,
Robitu-m-a pururi şi ție şi ei..."

Femeile sunt, pentru Dioneo, meştere în păcăleli, dar tot el crede şi în frumusețea desăvârşită care există pe pământ. Această temă, ca o reverență în fața frumoaselor doamne, Dioneo o dezvoltă în ultima zi, asemeni unui *credo* ce anulează toate răutățile şi glumele emise de el pe seama femeilor. Astfel el face dovada unei toleranțe prin excelență spirituale, ținând aşadar de un fond cultural şi nu în primul rând de morală. Povestea despre marchizul di Saluzze şi despre Griselda, care după Russo e "figura simbolică a sfințeniei", consemnând transfigurarea miraculosului religios, ar conține, după acelaşi exeget, "apologia acelei lumi poetice dragi a *cortesiei* şi feudalității".

Cu abilitate, *Pamfilo*, regele zilei a zecea, răstoarnă multe din simbolurile romanului medieval; ştie să transforme improbabilul în probabil[332]. Trişorul ajuns sfânt — din povestirea lui rostită în prima zi — dă peste cap teoria grației, a celor aleşi. Efectele parodice mai reies şi din alternarea cu bună ştiință a stilurilor — sublim, umil, trivial -, precum şi dintr-o omniscientă față de tot ceea ce ține de viața interioară şi socială a unor personaje.

Pamfilo este ludicul şi psihologul grupului; slobod la gură, de un haz debordant până la licențios, ar mai putea fi considerat şi rezoneurul prin excelență. Deoarece toate doamnele sunt, după opinia lui, îndrăgostite, doreşte să fie pe placul lor cu orice preț. Îi place să descrie frumusețea feminină, şi consideră dragostea capabilă de transmutații benefice (povestea despre Cimone). Este înflăcărat, cutezător, aventuros. Îi disprețuieşte pe "bărbații orbi" (vol. II, pag. 220). Are totuşi, câteodată, accente de o răutate rece împotriva femeilor (vol. II, p. 253). Este disponibil. Un Don Juan care risipeşte şi se bucură, fără să cunoască refuzul sau durerea. Nu întâmplător tema impusă de el grupului va fi în ziua a zecea a *Decameronului*, când Pamfilo este rege, aceea a dărniciei. Balada cântată de el la sfârşitul zilei a opta poate fi o confesiune despre iubirea împlinită şi despre nepăsarea pentru suferințele iubirii.

[332] Stavros Deligiorgis, *Arhitectura narativă a Decameronului*, Univers, 1979.

Pamfilo e ascunsul nobil, disimulatul, pentru că nimeni nu poate citi adevărul din sufletul lui. Cochetează cu Filomena şi Fiammetta şi ipotetic poate fi iubitul fiecăruia dintre doamnele de faţă, fericite în dragoste: Pampineea, Neifile, Fiammetta, Emilia. Dacă Filostrato e părăsitul, iar Dioneo neînţelesul, singurul fericit e Pamfilo. Şi poate că nu întâmplător el este ultimul rege, iar Fiammetta este alter-egoul lui ideal, destinat să încheie *Decameronul*.

Critica a acordat în mod constant importanţă relatărilor, textelor emise de naratorii *Decameronului*, dezinteresându-se explicit sau nu de naratorii înşişi. Este ca şi cum în romanul cu naratori flotanţi am lua în consideraţie numai relatările acestora, dar nu şi persoana naratorilor, cu rol bine definit în intriga romanului. *Decameronul* nu este o compunere statică şi nici o colecţie de întâmplări picante sau înţelepte. Este un text în care fiecare personaj, temă capătă o mereu altă semnificaţie contextuală prin fiecare nouă relatare. În plus, fiecare "poveste" dezvăluie o altă dimensiune a fiecărui narator, o prezenţă distinctă şi inconfundabilă a romanului.

Boccaccio este un om al Evului Mediu şi, după cum afirma V. Branca, omul care a realizat sinteza acestei epoci atât din punct de vedere artistic, cât şi al idealului curtenesc. Numai că Boccaccio se arată azi a fi cu mult mai mult, şi anume, unul din întemeietorii romanului european[333], romancierul care a realizat fuziunea elementelor clasice greco-latine, alexandrine, arabe, bizantine şi folclorice, cu o libertate unică în contextul romanului medieval. Această libertate este ea însăşi semnul unei alte ere culturale. Nu întîmplător, în locul catedralei lui Dante, Boccaccio alege grădina cu păsări, câmpul.

"Romanul gotic" era conform cu sufletul şi aspiraţiile omului medieval antrenat pe drumul perfecţiunii creştine şi al cuceririi unei noi identităţi; şi în *Decameronul* fiecare narator poartă o mască, un nume fals dincolo de care îşi cucereşte o nouă identitate, prin aventura trăită şi cea rostită de-a lungul a cincisprezece zile. Să vină noutatea din lărgirea conceptului de curtenie şi cavalerism? Această dilatare obţinută printr-o galerie impresionantă şi precisă de timbre şi stări, de "vocaţii artistice inconfundabile" vorbeşte deja de o schimbare de sensibilitate culturală, o schimbare al cărei ecou este Giovanni Boccaccio. Faţă de modernitatea romancierilor din secolul al XII-lea şi a acelora care scriau romane cavalereşti în timpul său, Boccaccio ar fi, în limbajul de azi, un post-modern.

Lumea ca text din texte, parafraza subtilă, cerebralizarea, manevrele narative livreşti au rolul de a mări aerul de autenticitate. Ficţiunea lui este mai democratică — în sensul cuprinderii largi a psihologiei umane şi a ariei caracteriale, este ironică şi chiar parodică — cu alte cuvinte, este liberă. Boccaccio foloseşte deopotrivă forme narative tradiţionale şi noi. El este în final mai mult un

[333] Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* The University of Chicago Press, 1962. Vorbind de mijloacele retorice pe care autorul le foloseste pentru a impune cititorului lumea sa ficţională, Booth afirmă că Decameronul vădeşte "a splendid and complex skill underlying the simplicity of the effect" (p. 9) Arta lui Boccaccio ar fi dată de "ability to order various forms of telling in the service of various forms of showing" Pentru Booth esenţial sau central în edificiul teoretic al creării ficţiunii romaneşti este *telling vs showing*. Cu acest compliment, Booth practic recunoaşte romanul în *Decameronul* lui Boccacio.

romancier anti-curtenesc, vestitorul vizionar al unui roman ce se va scrie în secolele următoare.

Simbolului îi preferă parodia simbolului; cultura elevată trăieşte în *Decameronul* altoită pe o cultură accesibilă, cu note populare (vezi analiza lui Bahtin despre literatura carnavalului şi tradiţia populară). Pe de altă parte, mitul este compromis sau vidat de substanţă. Totodată, numeroase coduri culturale şi narative convocate dau romanului un aer eterogen. Stiluri şi teme cunoscute sunt reciclate cu îndrăzneală, multe teme ficţionate reluate sunt ridiculizate prin reliefarea aerului lor vetust. Autorul încearcă să intre în roman ca prezenţă concretă prin autoreferenţialitate. Personaj al romanului, el acceptă jocul propriilor lui convenţii, pentru a le orchestra şi dirija în chip magistral.

De aceea în Boccaccio s-a văzut "un om vechi şi un om nou" (Luigi Russo), iar G. Getto a putut considera cadrul *Decameronului* un "spaţiu muzical în care răsună vocea povestitorului". Jocul ar fi deci inima textului, vitalitatea, metafora sa latentă Activitatea ludică, după Giuseppe Mazzota (*The World Play in Boccaccio's Decameron*, Princeton University Press, 1986) duce în *Decameronul* la suspendarea vieţii cotidiene şi ameliorarea violenţei sociale, orientată de scenografia ritualului ludic. Graţie jocului, fiecare personaj este un *lector in fibula. Fictiones* particulare ale naratorilor creează la rândul lor o compensaţie neîntreruptă la nivelul întregului (J.L. Smarr), cele mai variate registre stilistice se reechilibrează alternativ, cadrul şi povestirea se punctează reciproc vorbind de "o voinţă de a se decide sau găsi centrul reprezentării ce acţionează împotriva unei îndreptări proiectate, filtrate de stilizare".[334]

Decameronul se joacă cu riscul dezordinii şi seducţia ameninţătoare a realităţii, cu şerpuirea imprudentă a naraţiunii în reperele cadrului, "împingând continuu la suprafaţă raţiunea unei dramatizări conţinute în verigile unei ordini de neatins" (Mazzota). Cezura de tranzit de la realitate la ficţiune nu este doar grădina (laborator al reflexivităţii asupra faptelor întâmplate) ci mai ales cadrul, cel care dictează regulile jocului. Acesta creează un mecanism iluzionist graţie căruia naratorii interni ai nuvelelor traversează realitatea oferind iluzia realităţii, realul se transformă în ficţiune şi invers, iar folosirea amăgitoare a limbajului ţese, ca şi la Rabelais şi Cervantes, pe care Boccaccio i-a anunţat cu două secole înainte, un labirint de aluzii şi înţelesuri evazive.

După *Filocolo* şi *Elegia Madonei Fiammetta*, Boccaccio nu putea recurge la o arhitectură epică involuntară, la un pretext simplist fără semnificaţie sau la un cadru-semnal. În construcţia *Decameronului* există mult prea multă artă, iar coerenţa internă a personajelor sale ar fi putut să-i pună mai demult pe exegeţi pe gânduri. Lecţia *Metamorfozelor* rezidă aici într-o completă metamorfozare în care nu numai naratorii şi autorul există la un mod proteic, ci şi textul însuşi. De o densitate exemplară, el nu va fi niciodată, dacă îl recitim, acelaşi.

Fiecare personaj al *Decameronului* îşi spune romanul său care e un text din texte, fiecare narator e un scriitor cu o triplă poziţie în ficţiune: în ficţiunea lui Boccaccio, în ficţiunea elaborată de personaj prin intermediul ficţiunilor preluate din literatura epocii, în ficţiunea ţesută din relaţiile contextuale ale textelor relatate

[334] Orianà Visani, *Lettere italiane*, aprilie - giugno 1988.

de toate personajele.

Decameronul este un roman care ameliorează criza ficțiunii medievale prin convocarea tuturor textelor ficționale ale epocii. Prin expunerea temei scriitorului, el se înfățișează drept un metaroman unde jocul lucid al personajelor cu literatura, competența lor teoretică afișată în ceea ce privește tehnicile narative, spectacolul stilistic, parodia literaturii şi nu numai, literatura făcută în văzul lumii, destructurarea narativă a romanului cavaleresc grație unei multitudini de naratori şi foamea de real, un real de o concretețe, plasticitate, picturalitate fără egal — subminează aerul apăsător, de mister şi intelectualitate, al romanului cavaleresc sub al cărui semn va sta într-o măsură şi romanul Renaşterii. De altfel, criza ficțiunii romanului cavaleresc medieval prepara metamorfoza, până la autonegare, a acestei arhitecturi, devenită un fapt împlinit o dată cu renascentiştii Boiardo, Ariosto, Pulci, Tasso.

Romanul aşa-zis textualist apare ca o arhitectură epică specifică a romanului european prezentă în perioadele cu un înalt rafinament cultural, când conştiința critică şi erudiția dublate de ironie intră în concurență cu ficțiunea originală.

Înțeleptul şi cavalerul

Înțeleptul asiatic şi cavalerul medieval născuseră înțeleptul cavaler, figură stranie, enigmatică, unde ar putea exista probabil viu unul din sensurile *Decameronului*. Pe sfântul cavaler Don Quijote nu l-am putea înțelege fără Boccaccio. Dar el va muri, ca şi cavalerii arthurieni, lipsit de bucuria de a fi trăit în înțelepciune marile adevăruri cucerite, după ce cunoscuse nebunia, suprema rătăcire, asemeni lui Tristan, Yvain, Orlando al lui Ariosto.

După cum s-a văzut în capitolele anterioare al *Civilizației romanului*, personajele arhitecturilor epice asiatice îşi temperează în final neliniştea, trăind calm adevărurile revelate. Rama se cufundă într-o eternitate fabuloasă, fiind zeificat; Ghilgameş, bătrân, rememorează marea aventură a cunoaşterii plimbându-se pe zidurile Urukului şi admirând cetatea construită de el. Dar este singur şi nu comunică cu nimeni. Ca şi Rama, Ghilgameş este saturat de cunoaşterea adevărurilor supreme şi de aceea primeşte viața cu liniște. Deşi trăieşte în cetate, el este un sihaastru; este un înțelept care ştie că nu mai are ce limite să cucerească; ființa sa este perfectă, interesul său este admirabil echilibrat. Rama şi Ghilgameş s-au mulțumit să se creeze pe ei înşişi.

În *Zend-Avesta,* Zarathustra, puternicul şi atotştiutorul, este singur, el cu eul său, pe care îl tot iscodeşte. Zarathustra iese victorios din toate tentațiile speculative sau concrete ale diavolului, sau părții diavoleşti din el, ca şi Antonie cel Mare. Şi Eclesiastul afirma o apoteoză spirituală; chintesența filtrată, dar trăind până la ultimele ei consecințe viața, avusese puterea de a o considera o deşertăciune, prin scepticismul său cât se poate de "logic", reprimând-o de fapt. Ce să mai spunem de Tripitaka şi Maimuța Cerului, care după aventuri spectaculoase vor fi zeificați, ca monumente de înțelepciune divină, sau Bao-yu, înțeleptul predestinat?

Înțeleptul arab, ubicuu, şiret şi volatil, deținând cheia secretelor lumii, se plimbă metamorfozându-se neîncetat. Este singur, neînțeles şi îşi comunică

bogăția spirituală prin înscenări, spectacole publice; nu intră în scenă ca personaj decât atunci când atinge perfecțiunea interioară. El desfide lumea după ce s-a cucerit pe sine.

Personajul romanului japonez, ajungând la cunoaştere prin intuiție şi contemplație participativă, afirmă un mod de acțiune introvertită, apt de a-l construi interior perfect şi suficient sieşi.

Sfinții, personajele romanului hagiografic, se sihăstresc pentru a se autoconstrui, dar şi ei, ca şi ceilalți înțelepți intrați în sfințenie, întorc, într-un sens sau altul, spatele vieții şi numai aparent trăiesc pentru binele celorlalți. Totuşi, aceste ultime personaje degajă o nelinişte contaminantă. O nelinişte pe care le-au transmis-o Egiptul (cel ce descoperise îndoiala, fisura în real, spațiul unde au fost scrise primele romane hagiografice) dar şi marea lecție cristică, aceea a sacrificiului de sine. Înțeleptul creştin va dori să moară pentru ceilalți, ca Iisus; el se distruge, se sfărâmă în plină glorie dintr-un preaplin de responsabilități vizionare devenit insuportabil.

Martirii, asceții, cei ce s-au mortificat pentru adevărul lor sau pur şi simplu pentru adevăr, reprezintă personajele de excepție ale spiritualității creştine. Ca şi cavalerul medieval, eroul creştin poartă în memorie eroismul anticilor Achile sau Hector; el va avea întotdeauna un sfârşit tragic, aproape provocat, ca şi când nu şi-ar mai putea continua viața insuportabil de exigentă, de dură; sau ca şi când ar căuta spectacolul tragic al propriului sfârşit, pentru a se identifica direct cu marea scenă a Golgotei.

Să fie toate aceste trasee ale afirmării şi devenirii înțelepciunii, de-a lungul veacurilor şi mileniilor, prețul descoperirii umanității? Sau semnul unei insuficiente construcții interioare, de vreme ce dinlăuntru şi din afară înțelepciunea a devenit mereu sinonimul singurătății? Dacă Asia a descoperit — după cum spunea Anton Dumitriu – omul, Occidentul creştin a descoperit umanitatea; dar o umanitate care îşi condamnă eroul la moarte.

Cavalerul trebuie să moară. Campionul virtuții şi al desăvârşirii, întorcându-se spre oameni, este ucis: acesta este finalul ciclului breton — un măcel din care nu scapă nimeni. Acest personaj va străbate de aici înainte secole de roman, nediluându-şi beția autodistrugerii. Activ, de o forță de afirmare ieşită din comun, el este împins de un destin straniu spre o performanță ce seamănă cu autodistrugerea. Că se numeşte Orlando sau don Quijote, el se pune în serviciul societății, luptă pentru ea încercând să se împlinească pe sine, dar sfârşitul său obligatoriu e nimicirea, nimicit fiind de către cei pe care îi slujise. Idealul lui este unul absolut. Dar el nu rezidă atât în "găsirea omului ca om", cât în cucerirea lumii din afara lui. Proces în care el se desăvârşeşte fără a ajunge totuşi să se cunoască complet vreodată, fără a fi satisfăcut de sine pe lungul drum al aventurilor sale. Aici ar putea subzista izvorul nimicirilor implacabile.

Este posibil ca limanul, idealul absolut al personajului imaginat de cultura noastră, să fie un faustianism al creării de sine. Să fie întâmplător că personajul care creează a devenit tot mai pregnant eroul romanului modern? Că aventura creației mistice, estetice, literare, idelogice etc. este aceea în care excelează cei mai mulți dintre eroii imaginați de romancierii secolului al XX-lea?

Înaintând în timp, Renaşterea a complicat problema făcând şi din destinul romancierului o tragedie. Sentimentul exilului i-a marcat pe renascentişti de

timpuriu, încă de la precursorii lor, Dante şi Petrarca. Ce fraze dramatice scria Giovanni Boccaccio, care se simţea el însuşi pretutindeni un exilat, în *Viaţa lui Dante*, la capitolul intitulat *Blestem împotriva nedreptei condamnări la exil*: "Cu această răsplată s-a ales Dante de pe urma iubirii fierbinţi pe care a avut-o faţă de patria sa! Cu această răsplată s-a ales Dante de pe urma trudei pe care o depusese căutând să înlăture neînţelegerile dintre cetăţeni! Cu această răsplată s-a ales Dante de pe urma atâtor strădanii pentru binele, pacea şi liniştea concetăţenilor săi! Drept care se vede îndeajuns de lămurit cât de nestatornică este dragostea mulţimilor şi câtă încredere se poate avea în ea..."

Şi ce fraze tulburătoare scria, în a doua parte a secolului al XVI-lea, în epistolele sale, Tasso, celebră fiind, în acest sens, epistola către Filippo Spinelli: "Multora le-a priit surghiunul, după cum se ştie şi despre acel lacedemonian care s-a vindecat de o durere de şolduri de care suferise mult timp înainte. Dar eu nu cred că un pământ străin şi, cum să spun, primitor, poate face mai mult decât pământul natal; [...]În ceea ce mă priveşte, fiindcă din pământul acesta am primit viaţa, aş vrea ca nici un alt pământ să nu aibă datoria de a mi-o păstra [...]Printre lucrurile bune ale surghiunului se mai poate număra şi însuşirea de noi doctrine; Diogene, din prost cum era,a devenit filozof, şi dacă Sinoppe era un trândav şi un nepriceput, în Grecia a trăit şi a ajuns de-a dreptul renumit cu aspra şi puternica sa filozofie... Dar eu aş vrea să fac filozofie nu surghiunit ca Diogene, sau ca oricare altul, ci ca Socrate, în patria mea, pentru a-mi lega numele de acela al patriei..."[335]

Uneori, dimpotrivă, geniile Renaşterii au văzut exilul împletindu-se cu virtutea, fiind amândouă semnele celor aleşi. Astfel interpretează exilul şi virtutea Michelangelo într-un sonet, gândindu-se la Dante:

"Cu toate astea dac-aş fi eu Dante
Ce fericiri n-aş da ca să-mi strămute.
Exilul său şi aspra lui virtute!"

Abjurările (Boccaccio, într-o criză mistică, se dezice de *Decameron*), detenţia (Tasso trăieşte umilinţa închisorii şi a nebuniei), viaţa marcată de prizonierat, mutilare (a lui Cervantes) aproape că au confundat tragedia romancierului cu aceea a personajelor sale.

Iubirile fără speranţă au mărit drama acestor vieţi exemplare pentru dramatismul propriu de aci înainte spiritului european. De la Dante, care a iubit-o fără speranţă pe Beatrice, cum şi Petrarca pe Laura, sau Boccaccio pe Maria d'Aquino, până la Boiardo fermecat de "la belezza di madona Antonia Capra", la Ariosto care a divinizat-o pe Alessandra Bennucci sau Tasso, divinizând-o, după legendă, pe Leonora d'Este — ficţiunea amorului tragic a romanului medieval intră în viaţa geniilor infectând-o cu deznădejdea lui Tristan. Toţi romancierii par a fi sorbit din filtrul vrăjit preparat de vrăjitoarea mamă a Isoldei. A fost poate cupa hărăzită lor de zei pentru a-i pune la încercare: unii vor regăsi sacrul creind o nouă relaţie între om şi divinitate, alţii îl vor abjura, după cum vom vedea, deschizând larg porţile unei lumi lipsite de sentimentul metafizic, dar recompensată de căldura

[335] Torquato Tasso, *Aminta. Epistolarul,* ESPLA, 1956, p.302.

înțelegerii condiției umane.

Cavalerii *Decameronului* se deosebesc mult de prototipul cavalerului medieval, aşa cum a fost el acreditat de ciclul arthurian preluat de urmaşii lui Chrétien de Troyes. Ei par mai mult nişte înțelepți care în loc să se ia de piept cu moartea în Florența năpăstuită (Lancelot, Perceval, Orlando ar fi plecat în căutarea leacului miraculos pentru a restabili armonia, răfuindu-se în nenumărate aventuri incredibile cu puterile malefice) abordează o strategie imprevizibilă. Ei se claustrază într-o sihăstrie paradisiacă unde se inițiază şi se formează, cum ar fi spus Constantin Noica, întru frumusețe.

Fiecare zi apare drept o nouă lecție mistică de profunzime, de meditație. O meditație colectivă, ca şi rugăciunea, în marginea existenței şi nemuririi, înțelese şi asumate. Dacă fuga într-un spațiu izolat, salvarea de moarte a omului şi perfecționarea lui interioară prin spiritul în care se oglindeşte Universul făceau parte din obişnuințele înțeleptului asiatic, sau ale sfântului din romanul hagiografic, personajele lui Boccaccio aparțin altui spirit din clipa în care se reîntorc în societate, regăsesc, cu alte cuvinte, societatea şi umanitatea cărora vor dori să le comunice experiența trăită.

Cavalerul lui Boccaccio este un personaj de o importanță excepțională, deoarece pentru prima oară în istoria romanului occidental spiritul Orientului şi spiritul Occidentului fuzionează pentru a se despărți apoi pentru multe secole.

DE LA ORLANDO LA DON QUIJOTE

Ca şi atunci când, plecând de la izvor, pe firul unei ape norocoase în care vin să se verse tot felul de pârâiaşe firave sau mai învolburate, începi să presimţi că se întâmplă ceva, că se înfiripă râul, marcat de un destin diferit de al izvoarelor sau torenţilor, tot aşa cei plecaţi să urmărească destinul culturii occidentale de la acea mică şi modestă "renaştere" a secolului al VIII-lea simt secolul al XIV-lea ca pe un prag dincolo de care viaţa şi arta cunosc o transformare de o importanţă excepţională. Secolul al XV-lea, Quattrocento-ul italian, a descoperit şi a acreditat o nouă conştiinţă umană, un nou mod de a exista, de a gândi, de a crea prin confruntare şi interpretare personală a tot ceea ce dăduseră fundamental cultura şi filosofia înainte, de la clasicismul Greco-latin, la cultura medievală, arta şi filosofia bizantină şi mistica orientală.

Poporul italian a trăit atunci brusc conştiinţa unui trecut antic măreţ, pe care l-a scos la lumină dorind să-l reînvie. Fenomenul a fost asemănat cu o redeşteptare, cu o renaştere la viaţă după un mileniu de somn. Cercetând acest fenomen fundamental al civilizaţiei europene, Jakob Burckhardt, într-o carte celebră, *Cultura renaşterii în Italia* apărută în 1860, l-a numit "Renaştere", cu un termen preluat de la istoricul Kugler, dar lărgindu-i accepţiile şi sfera la dimensiunile "istoriei şi culturii unei epoci". [336]

Omul acestei epoci a simţit după secolele de scolastică medievală nevoia unei libertăţi speciale: măcinat de setea de a şti totul, s-a dedat unui universalism, după P.P. Negulescu[337], învecinat cu diletantismul. Ceea ce i-a îndemnat pe unii, cum ar fi Walter Pater, să afirme că "Renaşterea a fost mare mai mult prin ceea ce a plănuit decât prin ceea ce a înfăptuit", lucru ce poate fi adevărat pentru roman pentru că, fără Rabelais şi Cervantes, romanul Renaşterii ar fi fost în multe privinţe un eşec. Pictura în schimb, împreună cu sculptura şi arhitectura, au fost probabil singurele arte ce s-au împlinit în aceste secole de redeşteptare a unei arte libere. Iar Rabelais şi Cervantes, aparţinând deja spiritului într-un sens negator al barocului, vin să reabiliteze în cultura Occidentală şi să consacre ca o culme însuşi romanul.

Acuzată că a deschis "poarta tuturor antagonismelor până în zilele noastre", elogiată pentru "cultul adevărului pentru adevăr pe care grecii l-au sugerat Renaşterii şi care avea să ducă la o mutaţie intelectuală totală"[338] , aceeaşi epocă a plămădit pe "cei dintâi oameni moderni" Ea a fost deopotrivă o *restitutio antiquitatis* şi *renovatio* umană.

Un rol deosebit l-a jucat în Quattrocento, Achademia chareggiana (Academia florentină de la Careggi), o reuniune de spirite libere guvernate de geniul lui Marsilio Ficino, cel ce realizează în toată plenitudinea ei restaurarea

[336] Jacob Burckhardt, *Cultura Renaşterii în Italia*, EPL, 1969, p.LXV, Studiu introductiv de Nicolae Balotă.
[337] P.P.Negulescu, *Filozofia Renaşterii*, Ed.Eminescu,1986, p.630 şi urm.
[338] Anton Dumitriu, *op.cit*.,p.21 şi p.160

platoniciană. Celebri în acest sens pentru platonismul Renaşterii fuseseră cardinalul Bessarion şi Gemistos Plethon, discipolii lui Mihail Psellos, cel ce impune în Bizanţul secolului al XI-lea studierea lui Platon, socotit precursor al creştinismului — filieră de o importanţă excepţională pentru Renaştere.

Trimis de Cosimo în vila de la Careggi, Ficino îl traduce pe Platon. Pentru Renaştere platonismul, observa André Chastel, "a fost egal cu o mare eliberare a aspiraţiilor poetice" şi umane în general, el fiind după Ficino "magia interioară" care îl salvează pe omul aflat pradă lumii fizice (un abis în care omul e prizonierul destinului lipsit de sens!)[339] . Platonismul este de altfel cel care a creat o cultură impregnată de idealitate aptă să susţină un univers artistic.

Estetica intelectualistă din Quattrocento, vie până în secolul al XVII-lea, concepea înţelegerea operei contemplate numai prin raportare la forma ideală, geniul uman revendicându-se de la acel artifex divin. Platonismul a făcut astfel posibilă existenţa unei conştiinţe critice în Renaştere. Robert J. Clements în *The Peregrine Muse* (The University of North Carolina Press, 1969) vorbeşte în acest sens despre influenţele formative dintre poeţi şi sculptori, despre o *ars pictoria* şi o *ars poetica* identice în structura umaniştilor

Opera se îmbibă şi ea de criticism. E citat în acest sens Ariosto descriind-o pe Angelica goală, pagini unde criticismul poetic formulează regulile picturale. Tot din acest criticism exegetul vede desprinzându-se două viziuni epice şi dramatice cu care vor jongla scriitorii Renaşterii: este vorba de conceptele de *curtean şi anticurtean* (unde intră atât Morgante, cât şi Falstaff). Este bine să mai amintesc la capitolul criticismului renascentist că Ficino definea omul din punct de vedere metafizic ca un artist universal. Demoniacul şi angelicul, prezente în romanul cavaleresc al Renaşterii, sunt circumscrise artei deoarece sunt egal accesibile sufletului omenesc. *Ars platonica* a Renaşterii va susţine în final, prin doctrinele enunţate, *idealismul* şi *orfismul* într-o lume intens pozitivă.

Ficino traduce aşadar pe Platon. Despre el se mai ştie că era un bun cunoscător al alexandrinismului secolelor I-III, că citise pe Origene, Lactantiu, Eusebius, Augustinus, Plotin, Jamblicus, că era familiarizat cu operele lui Orfeu, Apollonius din Tyana, Dionisie Areopagitul. El ar fi vrut, după Chastel, "o totalizare definitivă a gânditorilor din toate şcolile, a înţelepţilor şi sfinţilor de orice religie în edificiul complet al platonismului creştin", concilierea lui Aristotel cu Platon, "a umanismului şi averroismului pozitivist şi ateu". Academia de la Careggi era o societate elegantă, fină şi visătoare ce iubea *cadrul pastoral*, *bucolic*, ca şi *travestirea alegorică* — cadru al meditaţiei platoniciene — ceea ce va constitui impulsul esenţial al idilismului pastoral ilustrat în Renaştere de drama pastorală a lui Sannazaro, Tasso şi Guarini din care s-a născut romanul pastoral, fenomen remarcabil prin amploare şi construcţie.

În cadrul Achademiei, Poliziano (format de Ficino şi filosoful bizantin Argyropulos) afirmă cu vigoare orientarea estetică a umanismului florentin; Pico della Mirandola lărgeşte viziunea despre religiile Orientului infuzând spiritelor reflexive „neliniştea şi nerăbdarea speculativă care sunt gloria Quattrocentoului" şi visând totodată la o *poetica theologica* bazată pe geneza vechilor texte.

[339] André Chastel, *Marsile Ficin et l'art.. Travaux d'humanisme et Renaissance*, XIV. , Genéve, Lille, 1954

Ficino şi prietenii săi — *confabulatores* — vedeau în Academie singurul loc al manifestării libere a spiritului şi creaţiei. De altfel, neoplatonismul florentin insista asupra emoţiei estetice (cu reflex în literatura intimităţii, a dramei şi romanului pastoral), precum şi asupra atitudinii privilegiate a artistului. Ficino este acela care dă o definiţie saturnină a geniului, rămasă celebră până în romantism. Ficino consideră sufletul "puterea centrală şi reflexivă a întregii naturi", "esenţa naturii întregi"; Universul îi apare ca "un organism gigantic, într-o vibraţie perpetuă".

Omul este pentru Ficino cea mai sublimă minune, capabilă să "ducă viaţa tuturor fiinţelor", un artist al Universului ce se defineşte prin raportul lui cu Dumnezeu şi care este similar cu acela al operei de artă cu creatorul său. Unii exegeţi ar putea descifra în aceste concepţii notele unui soi de păgânism, amendat însă de alte opinii ale filosofilor culturii, preocupaţi de fenomenul complex al Renaşterii şi umanismului. Astfel, Myron P. Gilmore susţine răspicat că "păgânismul umaniştilor secolului al XV-lea nu a existat", toate ideile mai sus amintite fiind o parte dintr-o tentativă mai vastă, de formulare a unei teorii a religiei naturale. Umaniştii, subliniază Gilmore, făceau distincţia între practicile religioase vulgare şi credinţele aristocraţiei intelectuale conform concepţiei dragi lor că o "cultură vastă purifică şi nu corupe"[340].

Esenţa Renaşterii este umanismul considerat spiritul şi însăşi conştiinţa ei. Definit ca o "etică a acţiunii" sau ca un gust pentru arta antică, comparabil ca fenomen cultural şi spiritual cu alexandrinismul, umanismul este după Augustin Renaudet "o doctrină orientată spre studiu şi viaţă ce refuză să micşoreze valoarea omului şi opera lui individuală sau colectivă, care nu admite ideea naturii umane fragile şi mizere, exaltă, dimpotrivă, grandoarea geniului uman, puterea sa de creaţie în ştiinţă, artă, viaţă morală, opune forţa sa forţei brute a materiei căreia îi surprinde legile"[341] .

Printre primii umanişti s-au numărat Francesco Petrarca, a cărui limbă literară a fost continuată de Boccaccio şi Ficino, cel socotit a fi avut „meritul suprem al întemeierii castei umaniste"[342]; apoi Coluccio Salutati, acela care "deschide calea nouă a interpretării laice, chiar uneori existenţială, a miturilor antice", Lionardo Bruni Aretino, cel ce susţinea că "toată ştiinţa vine de la Greci" şi care a tradus din Platon şi Aristotel; Enea Silvio Piccolomini cu ale cărui *Comentarii* "peisajul, natura intră în conştiinţa, în sensibilitatea omului nou". Scepticismul secolului al XVI-lea va destrăma însă o bună parte din aceste repere; parodia, absurdul, lumea pe dos vor face ca în Renaşterea târzie "nebunul să se identifice, în chip paradoxal şi dureros, cu umanistul".[343]

Dar cum era acest om care se detaşa atât de mult de omul secolelor al XII-lea şi al XIII-lea? În primul rând, el va exista de acum înainte ca un individ, după o expresie a lui Jacob Burckhardt, ca o conştiinţă personală, marcată în artă de ideea originalităţii, iar în plan social de aceea a impunerii ca personalitate în viaţa politică. Deviza acestui om ce dorea gloria poate fi considerată aceea a lui Leon

[340] Myron P. Gilmore. *Le monde de l'Humanisme*, Payot,1955.
[341] Augustin Renaudet. *Humanisme et Renaissance*, Genéve, 1958, p.38.
[342] Zoe Dumitrescu-Buşulenga. *Renaşterea, Umanismul şi dialogul artelor.* Editura Albatros,1971, p.27 şi urm.
[343] *Op.cit*.,p.206.

Battista Alberti: "A voi însemnă a putea"[344] . Distingându-se ca om de spirit, acest om nou a introdus în artă şi în viaţă ironia, zeflemeaua, vorba de duh. Şi fără reţinere a parodiat tot ceea ce contravenea ideilor sale estetice sau politice, de la tragicii greci la Petrarca sau *Divina Comedie*.

S-a afirmat de altfel că Boiardo şi Pulci au scris anume pentru a parodia romanul cavaleresc medieval[345] şi că Rabelais prin "gluma grotescă" se aliniază lor. Şi totuşi, acest om al Renaşterii a descoperit natura în concreteţea ei peisagistică şi ştiinţifică procedând la o observare directă cu ajutorul experienţei, l-a descoperit pe omul istoric descris ca atare, a relevat fără reţinere pe omul complex cu întreaga lui măreţie şi abjecţie; celebrând pe creator şi în general pe omul deosebit, i-a simţit de aici înainte pe aceştia mai importanţi decât sfântul, eroul, cavalerul.

Omul interior revelat de creatorul medieval este întregit şi de un om exterior, redescoperit graţie antichităţii clasice, descris, pictat, sculptat cu o extraordinară plasticitate. Fantezia, zbuciumul sufletesc, "providenţa... înlocuită... prin astrologia antichităţii şi chiar prin cea a arabilor"[346] , absenţa sentimentului căinţei (Cardanus susţine că principiul lui e de "a nu se căi de nimic"), plămădesc graţie filozofiei neoplatonice un teism (deism) ca o "înaltă şi pozitivă evlavie faţă de fiinţa supremă, pe care Evul Mediu nu o cunoscuse. Această evlavie nu exclude creştinismul, putându-se împăca oricând cu teoria lui despre păcat, mântuire şi nemurire — dar poate exista un suflet şi fără acestea". Iar fericirea pe pământ ar fi iubirea, cunoaşterea esenţei supreme a lui Dumnezeu, capacitatea omului de a "se depăşi pe sine infinit".

Prin iubire văzută ca forţă cosmică, teorie acreditată de platonism, cu urmări importante pentru destinul romanului, se imaginează Universul asemeni unei "vietăţi divine". Renaşterea, această "vreme îndrăgostită de perfecţiune"[347] sau această "reformă în favoarea filosofiei lui Platon", îl naşte pe "omul suprauman" pe care Pico della Mirandola, preluându-l pe Platon, îl consideră un "mijlocitor între lumea ideilor şi lumea materială". Pentru Pico de altfel, omul e în final "principiul unificator al Universului". Iubirea intelectuală se arată şi ea drept o "iubire conştientă a lui Dumnezeu, la cei aleşi, înzestraţi cu graţie divină".

Integrarea omului în realitatea terestră şi crearea unei arte adresate inteligenţei şi sentimentelor, "asocierea spectatorului la misterul creaţiei artistice"[348] , circulaţia cuvântului "umanist" creat de către Ariosto ar putea fi câteva date care, laolaltă cu celelalte citate mai înainte, cred că ar putea să ajute la sugerarea acelui cadru cultural şi intelectual în care s-a înscris şi creat arhitectura romanescă a acestei epoci.

Aş mai evoca aici paginile memorabile, de o grandoare tragică, pustiitoare, ale lui Merejkowski din romanul *Învierea zeilor* (e vorba de viaţa lui Leonardo da Vinci) care narează spectacolul de Anul Nou 1497, realizat de Leonardo şi Bramante la curtea de la Milano a lui Ludovic Maurul (fiul lui Francesco Sforza). Aceste pagini exprimă probabil cel mai bine acel amestec de

[344] Jacob Burckhardt,*op.cit*.,vol.I,p.173.
[345] *Op.cit*.,p.195.
[346] *Ibid*.,vol.II,p.293.
[347] P.P.Negulescu, *op.cit*.,pp.199,240.
[348] Fred Bérence*, op. cit*., p. 195.

sublim şi ratare care l-a marcat atât de dramatic pe creatorul unei epoci tulburate, aproape disperate în încercarea de a da un răspuns la toate întrebările, de a-şi finaliza toate vastele deschideri.

Renaşterea este în cultura europeană un proces care în fond se continuă până zilele noastre. Preluându-i uriaşele şantiere, Occidentul a reuşit până în prezent să finalizeze cu precădere doar pe unul dintre ele — e vorba de ştiinţă şi de triumful ei, triumf ce a determinat la sfîrşitul secolului al douăzecilea deschiderea spre o nouă civilizaţie sau eră, numită fie civilizaţia tehnologică, fie lumea informatizată, care îşi va crea, cu siguranţă, propriile ei arhitecturi epice, narrative, şi ficţionale

Redescoperirea şi circulaţia romanului greco-latin în Europa

Proza elenistică de ficţiune sau romanul grec şi romanul latin scrise în primele secole de dinaintea şi ale erei noastre au avut o circulaţie intensă în secolele al şaisprezecelea şi al şaptesprezecelea în Franţa, Italia, Germania. De la imitaţie, romanul european a evoluat repede spre producţii epice proprii. Căderea Constantinopolelui la 1453 a decis ca Franţa să devină în secolul următor, via Italia, centrul studiilor elenistice, cu personalităţi ce au avut un rol decisiv în acest proces.

Am să-l amintesc pe Daniel Huet care a scris *Lettre-traité sur l'origine des roman* la 1666 şi Jacques Amyot care şi-a dedicat viaţa descoperirii manuscriselor elenistice (el a descoperit *Bibliotheca* lui Photius), jucând deasemenea un rol important în teoria romanului prin traduceri de romane elenistice în franceză.[349]

Imitaţiile şi adaptările după romanul vechi grec sunt enorme. Trecerea de la romanele de aventuri medievale la cele sentimentale se realizează prin consultarea romanelor bizantine şi elenistice. Heliodor, Achile Tatius, Apuleius, Iamblichus devin în Franţa modelele proeminente. *Etiopicele* lui Heliodor şi *Măgarul de aur* al lui Apuleius sunt deasemenea la modă în Anglia, ca şi *Dafnis şi Chloe*. *Arcadia* de Sidney stă sub influenţa majoră a lui Heliodor şi Longos.

În Peninsula Iberică, faimosul roman cavaleresc *Amadis de Gaula* circulînd din secolul al patrusprezecelea, are influenţe vădite din *Etiopicele* lui Heliodor şi *Efesiacele* de Xenofon din Efes. Analizele textuale au demostrat legături extrem de subtile la toate nivelele epice. Romanul pastoral îşi trage seva dintr-o paradigmă asemănătoare. *Diana* de Jorge Montemayor, pe care o voi discuta ceva mai încolo, arată o influenţă elenistică indiscutabilă. Longos şi Heliodor sunt prezenţi prin patternul aventurii, prezenţa naturii pastorale, virtuozitatea literară şi artificiul literar. Romanul sentimental, reînviind ethosul bucolic şi sensibilitatea amoroasă, calcă şi el pe urmele romanului grec.

Romanul cavaleresc sau antiromanul

[349] Gerald Sandy, "The Ancient Greek Novel in France and Britain", î n *The Novel in the Ancient World*, Leiden,1996, pp.735-799; Futre Pinheiro, The Ancient Novel in Iberian Literature, op.cit.

Continuările, preluările de forme narative dintr-o cultură într-alta s-au realizat, în destinul arhitecturilor epice atunci când acest fenomen a avut loc, fie cu sentimentul sacru al perpetuării unor opere prestigioase (aşa cum chinezii au absorbit romanul vedic realizând o formă proprie de roman, la rândul ei transmisă culturii japoneze unde s-a metamorfozat grație structurii acestei culturi într-o configurație epică specială, sau aşa cum bizantinii au preluat romanul erotic şi de aventuri elenistic ori latinii arhitectura epopeii homerice!), fie prin iradieri difuze, proces în care moştenirile nu sunt foarte transparente. Aşa s-a întâmplat cu romanul de idei arab, unde regăsim ecourile prozei de idei iraniene, sau cu romanul "ciclului antic" din Evul Mediu occidental căruia nu i-a plăcut să vorbească despre moştenirile lui bizantine.

O dată cu Renaşterea apare însă în cultura europeană un fenomen nou: preluarea cu bună ştiință a unei forme de roman sau a unei structuri epico-narrative ficționale, ce apoi va fi negată, distrusă, nu la modul conceptual (cum s-a întâmplat cu cei ce teoretizau noul roman la mijlocul secolului douăzeci, preamărind moartea personajului şi realismul obiectual), ci printr-o stare de spirit care împinge pur şi simplu spre deriziune acea arhitectură romanescă. Această stare de spirit (numită de unii "umanism", de alții „manierism", de alții "baroc") aducea cu ea o detaşare periculoasă, un criticism ce permitea jocul cu formele estetice de dragul jocului, o fantezie de dragul fanteziei, toate generate în subtext de o gamă de noi sentimente, mergând de la ironia amabilă până la parodie. Din această atitudine "distructivă" s-au născut opere remarcabile, însă foarte târziu, în amurgul marcat de scepticism şi alexandrinism al Renaşterii.

"Nicăieri nu poate exista un imperiu fără mistică, mai ales în Europa occidentală, fără această mistică a cruciadei, situată undeva pământ şi cer", observa Fernand Braudel. De aceea nu trebuie să ne mire înflorirea romanului cavaleresc în Renaştere, timpul superproducțiilor de curte şi al marilor imperii europene.

Dacă Italia, prin curtea din Ferrara, dă tonul (Boiardo, la sfârşitul sec. al XV-lea, Ariosto la începutul secolului al XVI-lea şi Tasso la sfârşitul secolului al XVI-lea), iar Franța îl continuă cu faimosul *Amadis de Gaule* de Montalvo cunoscut mai mult azi în versiunea târzie a lui Herberay des Essarts (1540), Spania Renaşterii cunoaşte zeci şi sute de asemenea romane cum ar fi *Lisuarte de Grecia* şi *Amadis de Grecia* (1530) de don Feliciano de Silva, *Palmerin al Engliterii* de Luis Huarto, *Isprăvile lui Esplandian* de Garcia Ordoñez de Montalvo, *Don Olivante de Laura* (1564) de Antonio de Torquemada, *Florismarte de Hircania* (1533) de Melchor Ortega, *Cronica lui Lepolem zis Cavalerul Crucii, fiul împăratului Germaniei* (1521 şi 1563) de Alonso de Salazar etc.. curent în care se înscrie şi Cervantes cu *Muncile lui Persiles şi ale Sigismundei*, roman terminat cu puțin înainte de moarte.

Amadis de Gaula este o capodoperă, un roman cu o posteritate enormă[350], cel mai popular roman fluviu şi cavaleresc al Renaşterii. Amadis devenise un personaj care intrase în viaţa de zi cu zi, asemeni unui personaj de serial TV de azi[351]. Originea lui este disputată de Portugalia, Spania, Franţa, Italia. Originea engleză ar fi şi ea posibilă datorită numelui personajului principal, *Gaula*, care se trage din Wales. Prima menţiune a lui *Amadis* (care a avut iniţial unul sau două volume) a fost făcută între 1345-1350 de un spaniol.[352] Povestea lui Amadis este atribuită unui original pierdut (în marele cutremur care a distrus Lisabona din secolul al XIV-lea), aparţinând lui João de Lobeira[353].

Amadis a ajuns la noi prin ediţia spaniolului Garci Rodriguez de Montalvo (1508) publicată la Zaragoza în patru părţi sau volume, şi un al cincilea (1510) intitulat *Las Sergas de Esplandián* (Muncile lui Esplandian). Ultimele trei din cele cinci volume sunt considerate ficţiunea lui Montalvo. *Index Aureliensis* (faimosul catalog al cărţilor din Europa secolul al XVI-lea organizat pe autori, cu trimiteri la locul şi tipografia în care au apărut cărţile) înregistrază două sute şaptezeci de ediţii ale diferitelor volume din *Amadis* tipărite în Spania. Primele opt volume din cele douăsprezece sunt traduse în Franţa între 1540-1548 de Nicolas d'Herberay des Essarts[354] (care a „contribuit" într-atât la tălmăcirea textului încât poate fi considerat un co-autor al lui) iar în 1589 *Amadis* este tradus în engleză de Anthony Mundy.

Montalvo susţine că primele trei volume au fost corectate şi prelucrate de el după „originale vechi" . O trimitere din prolog la asediul Granadei duce la concluzia că prelucrarea spaniolă a fost făcută foarte curând după 1492. Un puternic motiv în favoarea originalului portughez se susţine din originalul spaniol

---

[350] *The Labors of the Very Brave Knight Esplandian* by Garci Rodriguez de Montalvo translated by William Thomas Little, Binghamton, New York, 1992, vezi *Introduction* unde *Ciclul Amadis* este considerat la baza romanului modern:"...Montalvo's Amadis Cycle are novels inspired both by multiform Arthurian myths, legends and romances and by medieval epic poems and prose narratives about the Trojan War, and they are novelesque works that in turn inspire Renaissance as well as later prose narratives such as those by Cervantes, Scott, Manzoni, Stendhal, Dickens, Melville, Failkner and the others mentioned above." Cacho Blecua în *Amadis: heroismo mitico-cortesano*. Madrid, Cupsa, 1979 (pp.414-415) foloseşte termenul de roman (*novela*) descriind ciclul *Amadis*. El consideră *Amadis de Gaula* drept opera în proză fundamentală care face trecerea, în cultura europeană, de la proza medievală şi folclorică la proza modernă.

[351] O istorioară a timpului povesteşte cum un bărbat se întoarce odată seara acasă şi îşi găseşte nevasta şi fetele plângând amar. La nedumerirea lui, familia îi răspunde că Amadis a murit. " Vino un caballero muy principal para su casa, y hallo su mujer, hijas y criadas llorando; sobresaltose y preguntoles muy congoxado si algun hijo o deudo se les havia muerto; respondieron ahogadas en lagrimas que no; replico mas confuso: pues porque llorais? Dixeronle: Senor, hase muerto Amadis." Istorioara este relatată în *l'Arte de Galanteria* de Francisco de Portugal, Lisbonne, Juan de la Costa, 1670. Vezi *Les Amadis en France au XVIe siècle* Cahiers V.L. Saulnier 17. Centre V.L. Saulnier Université de Paris-Sorbonne, 2000, pag. 9.

[352] În *Preface* la *Amadis of Gaul. Books I and II* Translated by Edwin B. Place and Herbert C. Behm, The University of Kentucky Press, Lexington, 1974.

[353] Eugène Baret în *De L'Amadis de Gaule et son influence sur les meours et la littérature au XVIe et au XVIIe siècle*, Paris 1873, argumentează cu dovezi solide originea portugheză a lui *Amadis* în capitolul al doilea al cărţii.

[354] Această traducere a fost considerată, prin eleganţa şi frumuseţea ei, drept un act fundamental în dezvoltarea prozei franceze. Vezi J.M. Chatelain, în: *Les Amadis en France au XVIe siècle*...(pag. 42).

existent. In cartea I, capitolele 40 şi 42 se spune că Infantele Alphonso al Portugaliei a sugerat o schimbare radicală în relaţia narativă a lui Briolanja cu Amadis[355]. Despre Infantele Alphonso se ştie că a murit în al treilea deceniu al secolului al XIV-lea (1325). Criticii înclină să creadă că Amadis de Gaula a fost scris de João de Lobeira, un cavaler care a frecventat curtea portugheză între 1258 şi 1285. *Amadis* a încântat în epocă cititori precum regele Francisc I., împăratul Carol al V-lea, Ariosto şi Montaigne.

În secolul al XVI-lea romanul cunoştea douăzeci de volume cu urmări scrise de mai multe mâini şi imens de multe imitaţii care l-au inspirat pe Cervantes în *Don Quijote de la Mancha* (1605), romanul despre un bărbat matur, aiurit de romanele cavalereşti pînă într-atât, încât se crede el însuşi unul. Dacă pentru lumea lui, don Quijote era bătrân, pentru lumea noastră el este doar ajuns la o maturitate în care există şansa unui nou destin. Să ne amintim de marea preţuire pe care Cervantes o acordă lui *Amadis*: atunci când prietenii lui Don Quijote încep să-i ardă acestuia biblioteca romanelor cavalereşti, cel care scapă de la distrugere este *Amadis de Gaula*, şi anume primele patru volume.

Botezat de mama lui şi *Amadis sin Tiempo* (Amadis fără Timp), Amadis poate fi considerat alături de Orlando cel mai reprezentativ eroul al romanului cavaleresc, şi probabil cel mai popular al timpului. Tot în Amadis se găsesc enunţate şi structurate codurile ascunse şi toposurile romanului cavaleresc al Renaşterii[356]. Romanul se petrece în Anglia de după retragerea romanilor şi înainte de Regele Arthur. Copil din flori al Regelui Perion de Gaula şi al frumoasei Elisena, Amadis este abandonat într-un coş care pluteşte la vale pe o apă pînă la mare, pentru a se proteja onoarea mamei sale. Scenele în care fecioara virgină Elisena intră noaptea în patul Regelui Perion, face amor cu el timp de o săptămână, rămâne însărcinată şi practic îşi omoară pruncul în taină pentru a-şi slava onoarea, au fost scene de scandal într-o Spanie catolică în care Inchiziţia veghea strict la bunele moravuri. Ele rămân şocante şi azi.

Cunoscut şi sub numele de „Copilul Mării", Amadis este salvat de nobilul Gandales şi crescut împreună cu copilul nobilului, fratele vitreg Gandalin. Perion şi Elisena căsătoriţi au a fată, Melicia, şi un băiat, Galaor, răpit de un gigant.

Între timp, Regele Lisuarte se reîntoarce la tronul Angliei, însoţit de soţia sa Briana şi frumoasa lor fiică, Oriana, care este trimisă să fie educată în casa Regelui Perion. Aici Oriana îl întâlneşte pe „Copilul Mării", devenit pajul ei, şi cei doi se îndrăgostesc. Vrăjitoarea *Urganda la desconocida* (Urganda Necunoscuta) face profeţia că Amadis va fi cel mai extraordinar cavaler de pe pământ, cel mai

[355] „...although Prince Alphonso of Portugal, having pity on this beautiful maiden, ordered the story to be set down differently, he did what was willed by him, but not what was really written of their love affair..." Citatul aparţine ediţiei Behm descrisă mai sus.

[356] Michel Bideaux în *Les Topoi dans le roman de chevalerie de la Renaissance: de l' Exemple du Premier Livre des Amadis* publicat în culegerea *Homo narrativus. Dix ans de recherche sur la topique romanesque*, editori Nathalie Ferrand şi Michele Weil, Montpellier, 1997, defineşte *topos* drept „une configuration narrative récurrente d'éléments pertinents, thématiques ou formels." Pentru autor, „Médiéval our renaissant, le roman de chevalerie est un des genre qui paraisssent devoir le mieux repondre á la demande d'un lectorat fidélisé , tant par son adhésion idéologique que par ses habitudes de réception. Sa *captatio benevolentiae* s'exerce par l'affichage de codes aisés à reconnaître; il développe volontiers une bourre narrative au croisement de lieux rhetoriques (rappels de l'ideal chevaleresque) et de formes de civilité platement développées et réitérées.) pp.119 şi urm.

puternic, cel mai onest, cel mai loial în iubire. Fără să ştie nimic din toate acestea, Perion îl investeşte cavaler pe Amadis care la rândul lui îl investeşte pe fratele lui, Galaor. Secretele nu mai sunt curând secrete, şi cei doi fraţi pleacă în aventură. De-alungul întâmplărilor fantastice, bătăliilor cu giganţii, salvarea domnişoarelor nefericite, etc, Amadis îi va fi credincios Orianei în timp ce Galaor se va deda frivolităţilor. Cam acesta ar fi rezumatul primelor două cărţi ale lui *Amadis*.

S-a discutat despre influenţele din *Amadis* la un mod copios, pundu-se în evidenţă influenţele din Chretien de Troyes, romanele arthuriene, Iliada, Odiseea, Eneida, etc. În mod cu totul ciudat, influenţele romanului bizantin sunt complet trecute sub tăcere. Citind *Amadis*, văd aceste influenţe la tot pasul. *Ecfrasis*, de pilda, este tot timpul acolo, ca şi patternul aventurilor cavalereşti, profeţilor, viselor, încleştărilor cu monştrii, ş.a.m.d. Una dintre foarte primele aventuri ale lui Esplandian ne duce, de pildă, pe un munte unde eroul dă peste palate dărâmate şi de o peşteră păzită de un şarpe gigantic, în care se află o cameră secretă. Aici el vede un leu gigantic din cristal aşezat pe un cavou şi emanând lumină, cu o spadă în laba dreaptă iar în cea stîngă ţinând un mesaj. Întreaga descriere fastuoasă este tipică pentru romanul bizantin. Alte câteva exemple similare din *Amadis* ar fi descrierea palatului lui Apolidon şi a Camerei interzise, a Castelului lui Phoebus, a Palatului Zirzee, etc. Să fi fost romanele bizantine necunoscute Renaşterii spaniole?

În ciuda aventurilor variate şi a surprizelor neîncetate, *Amadis* este marcat de monotonia şi repetiţia temelor, episoadelor şi motivelor. Dar tocmai acestea acordă unitate marelui fluviu epic[357]. Autorul obişnuieşte să îşi întemeieze episoade întregi pe un motiv grec sau roman, cum ar fi Cartea XX unde întreaga întâmplare se trage din *Etiopicele* lui Heliodor.

Contele Boiardo di Scandiano (1430 [1441] — 1494) de la curtea ferrareză, contemporan cu florentinul Luigi Pulci era un adevărat aristocrat, un cavaler ieşit parcă din romanele cavalereşti ale secolelor al XII-lea şi al XIII-lea, ce începuseră să circule cu furie în Italia, laolaltă cu ciclul epopeilor carolingiene avându-l în centru pe celebrul Roland.

Nobil de rasă, îndeplinind misiuni diplomatice la curtea familiei d'Este, guvernator al Modenei şi al oraşului Reggio, având-l, după mamă, printre strămoşi pe Pico della Mirandola, Boiardo provenea dintr-o familie cu tradiţii cavalereşti şi culturale ce-i destinaseră un viitor pe măsură. El va fi în Italia Renaşterii "instauratorul gloriosului poem cavaleresc italian, prin fuzionarea a două cicluri, carolingian şi Breton"[358].

Gloria lui Carol cel Mare în peninsulă se datora în acele secole restaurării Imperiului de Apus (la anul 800, Carol se încoronase împărat la Roma) şi eliberării papalităţii de sub lombarzi. Carol va fi aşadar adoptat ca "erou roman", iar Roland (Orlando) devine erou italian prin inventarea unei origini italiene. După legendă, Orlando (Roland) s-ar fi născut la Sutri din amorul surorii lui Carol cel Mare,

[357] „Repetition and parallelism in *Amadis* conspire with timelessness and ubiquitousness to produce a sense of sameness." (John J. O'Connor, *Amadis de Gaule and its Influence on Elizabethan Literature*, Rutgers University Press, New Jersey, 1970, pp.107 şi urm.)

[358] *Orlando Innamorato. Sonneti e Canzoni* di Matteo Mario Boiardo a cura di Aldo Scaglione, 2 vol., Torino, 1951.

Bertha, pentru cavalerul italian Milone. De aici înainte nimic nu a mai stat în calea uriaşei sale glorii în romanul cavaleresc italian din Renaştere.

Despre Boiardo, Croce spunea, lăudând bogăţia imaginilor sale, că a avut inima pasionată a "energicului şi primitivului" condusă de hotărâre, voinţă, curaj sălbatic, onoare, intransigenţă, isteţime extraordinară, o robusteţe şi francheţe aparţinând unui suflet viril. Croce a găsit un citat în *Orlando Innamorato* care i s-a părut cel mai potrivit pentru portretul autorului: "orice fapt demn şi distins care se povesteşte despre cavalerie bucură întotdeauna inima gentilă pentru că acel fapt este o dovadă a unei inimi viteze"[359].

În *Orlando Innamorato* exegeţii au văzut topirea eroismului carolingian în psihologia galantă şi pasională a amorului[360]. Boiardo realizează o mutaţie genială, o stranie cuplare a două universuri epice diferite, din care se naşte o nouă lume vădind un dezacord menit a ucide şi idealul cavalerismului, şi romanul cavaleresc. Boiardo nu este însă conştient de acest lucru, el trăieşte atât de contopit cu ficţiunile sale încât atunci când, după o plimbare prin "il bosco del Fracasso" găseşte, inventează numele de Rodamonte, se întoarce în galop în oraşul său personal de pe feuda sa Scandiano şi dă ordin să se tragă clopotele bisericii pentru a sărbători botezul personajului!

Boiardo se arată interesat de diversitate, prin care vrea să uluiască. Nu atât personajele contează, cât stranietatea aventurilor şi a trăirilor pasionale. Destinul nu mai are o unitate, personajul rătăceşte prin sălbatica aventură fără istov a vieţii. Importante sunt efectul, virtuozitatea de a promova uimirea. Boiardo crede cu seriozitate în idealul cavaleresc, pentru el "un mit şi un ideal", dar el aparţine unei alte sensibilităţi, el afirmă o sensibilitate pre-manieristă, profund tulburată prin criză, tensiune, rătăcirea ilogică.

Fantasticului breton i-a revenit menirea de a deschide porţile invenţiei fără limite: monştri, giganţi, magi, zâne gravitează în jurul unor "inimi valoroase şi delicate, complexe şi puternice, foarte mobile, de o sensibilitate până la limita nebuniei." Ciclul nordic, remarca Aldo Scaglione, "învingător la curţile franceze, se impune şi în mediile nobilimii şi burgheziei italiene. Puterii în sine i se substituie divertismentul de poveste; incultului, rafinatul; interesului pentru o acţiune importantă, distracţia inutilă cu minunate inutilităţi"

Boiardo încearcă să reînvie o lume cavalerească de mult pierdută. Acest lucru se produce dintr-o nostalgie a vârstei fericite, a "vârstei de aur". De Sanctis considera acest idilism un motiv al artei italiene în general, şi care, prezent încă de la Boccaccio (*Filocolo, Teseida* etc.), ajunge până în Seicento ca o contrapondere la neliniştea idealului ascetic[361] , motivând într-un fel existenţa romanului cavaleresc şi a romanului pastoral — anacronisme altfel inexplicabile. Prin acest anacronism sau idilism Boiardo a fost asemuit cu Don Quijote. În orice caz, prin sonete şi romane, el s-a devotat conceptului drag de iubire curtenească (iubirea — suprema moralitate, ce trebuia să nască o credinţă aproape mistică) într-o lume pozitivă, deloc visătoare, crudă, măcinată de intrigi sălbatice, de războaie

[359] Bendetto Croce. *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, 1950.
[360] Henri Hauvette. *L'Arioste et la poesie chevaleresque a Ferrare cu debut du XVI-e siécle*, Paris, 1927.
[361] Domenico Petrini. *Dal barocco al decadentismo*, vol.I, Firenze, 1957, p.47.

necruțătoare — istoria reală a Italiei condotierilor.

Critica anilor '80 din Italia secolului al douăzecilea a văzut în opera lui Boiardo mai mult un model al cavalerului curtean, "aparținând unei lumi curteneşti mai aproape de sugestia castiglionescă decât de aceea a tradiției medievale" şi chiar a descifrat intruziunea "în trama de înaltă tradiție clasică, a elementelor burgheze ale nuvelei sau comediei"[362]. Exegeții au ajuns chiar la concluzia că, în regimul comic boiardesc, ingenuitatea apare ca o provocare orgolioasă revendicată mai mult unor împrejurări geografice decât culturale. Boiardo introduce în orice caz în conceptul cavaleresc de aventură *sfidarea aristocratică*, devenită un gen de alegorie vitală a romanului cavaleresc renascentist.

Orlando Innamorato cu frumusețea idealurilor şi caracterele perfecte, nu are nici o legătură cu epoca istorică a Quatrocentoului, poate doar cu aspirația spre perfecțiune a curților princiare ce încercau să țină treze *cortesia* şi *cavaleria* mai mult ca jocuri ale spiritului. Romanul cavaleresc al lui Boiardo, ca şi cele ale urmaşilor săi, este de dimensiuni uriaşe. Îl voi rezuma, ca şi pe *Orlando furioso* de Ariosto şi *Morgante Maggiore* de Pulci, pentru a se observa mai bine în context şi filiațiile cu *Țiganiada*, nuvelistica de tip cavaleresc a lui Asachi sau poemul cu influențe de roman cavaleresc scris de Ioan Heliade Rădulescu.

Romanul în versuri, dedicat lui Ercule, duce de Ferrara, purtând ca subtitlu modest "tradutto da la verace cronica de Turpino" începe în stil medieval cu o adresare către cititori şi o expunere pe scurt a temei: "Ce a făcut francezul Roland din cauza dragostei/ în timpul împăratului Carol". Precum şi a paradoxului luptătorului invincibil: "Care, deşi cel mai orgolios cavaler din lume/ A fost învins de Amor, cu totul subjugat."

În "India, regele Gradasso, cu o inimă de balaur şi membre de gigant" a jurat să obțină cu orice preț spada Durindana precum şi destrierul (armăsarul) Baiardo aparținând lui Orlando. Gradasso ordonă celor o sută cincizeci de mii de cavaleri ai săi să invadeze Franța.

În acest timp la curtea împăratului Carol (Carlo) se sărbătoreşte Paştele. Floarea cavaleriei e trecută răbdător în revistă. În marea sală sunt prezente şi Alda, soția lui Orlando, domnițele Clarice şi Ermelina care pălesc în clipa în care îşi face intrarea superba Angelica, însoțită de fratele ei şi patru giganți. Păgâna Angelica, inventată de Boiardo ca o contrapondere a feminității europene, vine din inima Asiei pentru a-i sfida pe cavaleri; cine va reuşi să-l învingă pe Argalia, fratele ei, la fântâna din codru — la Fonte del Pino, fântâna vrăjită a lui Merlin — o va obține chiar pe ea drept răsplată. Dacă Euripide în *Medeea* vrea să reabiliteze "barbara pătimaşă", nu face oare Boiardo acelaşi lucru prin Angelica, fiica regelui Chinei, a cărei descriere antropologică nu are absolut nimic chinez?

Angelica este o ființă exotică, sublimă, paradoxală, imprevizibilă, contrazicând orice paradigmă cunoscută. Ea selectează în final în dragoste nu pe eroul absolut ci pe ostaşul de o condiție modestă dar pare-se cel mai împlinit spiritual din punctul ei de vedere, respectând astfel chiar codul cultural şi spiritual al lumii căreia cel puțin teoretic îi aparține. Prezența ei se dovedeşte distrugătoare pentru cavalerii neobişnuiți cu acest prototip feminin. Îndrăgostiți, fermecați,

[362] *Rassegna boiardesca* di Caterina Badini. *Lettere italiane*, aprile-giugno, 1988.

paladinii pleacă după Angelica pentru a-şi încerca norocul.

Orlando e cuprins, la rândul lui, de pasiunea mistuitoare. Şi pleacă şi el la Fonte del Pino unde deja începuse bătălia: Malagise se repede la Angelica care dormea sub un pin. Argalia, fratele Angelicăi, se înfruntă cu Feraguto etc. Bătălia e descrisă cu lux de amănunte ca şi dialogul cavalerilor. Lancea lui Argalia e vrăjită, dezarmează imediat pe oricine. Planul Angelicăi şi al lui Argalia este de a-i duce pe Orlando şi pe paladini prizonieri în Orient. Dar sarazinul Ferragus, deşi învins, nu vrea să se predea şi, printr-o ingenioasă schimbare de spade, îl obligă pe Argalia să lupte cu spada sa, nevrăjită, şi-l ucide, iar lancea vrăjită va intra pe mâna lui Astolfo.

Orlando se plânge rătăcind. Între timp creştinii se înfruntă cu sarazinii. Astolfo ține piept unui păgân gigant, iar Carlo îi blestemă pe cavalerii care au fugit părăsind câmpul de luptă: "Unde sunt aceia care mă omagiau? Cei ce m-au părăsit în această zi? Unde este Can da Pontieri? Unde e Ranaldo? Unde să fie Orlando, trădătorul bastard? Fiu al unei desfrânate, renegatul?"[363]

În mijlocul nenorocirii declanşată de *pagana gente*, Astolfo venit din Inglitera se ceartă cu Gano învinuindu-l de trădare. Scena se mută apoi în Ardeni unde cei trei îndrăgostiți o caută pe Angelica. Motivul fântânii fermecate poate fi considerat la fel de esențial simbolic ca şi în *Yvain* sau *Decameronul*. De data aceasta descrierea pitorească, concretețea, plasticitatea, insistența pe detaliu vorbesc de un alt spirit romanesc, interesat totuşi să fructifice la 1495-1499 teme, forme de imaginație, modele epice de la 1180.

În "Canto terzo", octavele 32-30 de o inefabilă suavitate (vol. I, p. 239-240) expun într-o muzicalitate cu tonuri melancolice scenele cheie ale uriaşei căutări care începe acum:

"Dentro alla selva il barone amoroso
Guardando intorno se mette a cercare:
Vede un boschetto d'arboselli ombroso,
Che in cerchio ha un fiumicel con onde chiare.
Preso alla vista del loco zoioso,
In quel subitamente ebbe ad intrare,
Dove nel mezo vide una fontana,
Non fabricata mai per arte umana"...

Această "fântână care nu putea fi nicicum făcută de mână de om … era sculptată într-un alabastru pur şi fin, şi atât de bogat împodobită cu aur încât trimitea lumină pe pajiştea înflorită. Merlin construise fântâna în acel loc pentru ca Tristan, cavalerul cutezător, să bea din ea pentru a o uita pe regină, care a fost până la urmă cauza nenorocirii sale. Numai că din păcate, nefericitul Tristan nu a ajuns niciodată la fântâna acesta, cu toate că aventura l-a mânat de multe ori prin preajma acestui loc căutat. Fântâna avea darul de a alunga dragostea din orice cavaler îndrăgostit care ar fi băut din ea şi chiar să-l facă pe cavaler să urască ceea ce iubise" ... "Îmbiat de acea apă vie, el descalecă de pe Baiardo şi de sete şi de toată dragostea se simte părăsit pentru că, bând din licoarea rece, inima lui

[363] *Orlando Innamorato*,volI,p.230.

îndrăgostită s-a schimbat cu totul".

Datorită apei vrăjite ("quella apa strana") Ranaldo o urăşte pe Angelica. Mergând mai departe el dă de râul amorului, "râul dragostei, pe care Merlin nu-l vrăjise, dar apa lui avea darul de a aduce în inimi dragostea..."

Ranaldo nu bea din râu pentru că, din nenorocire, îşi astâmpărase setea la fântână. Între timp apare Angelica care fusese martora morţii fratelui ei. Ranaldo doarme în iarbă şi, văzându-l, păgâna Angelica se îndrăgosteşte de el la nebunie (ca şi Armida lui Tasso) pentru că abia băuse apă din râul dragostei. Ranaldo se trezeşte, o vede şi fuge de aceea pe care acum o urăşte. Disperată, Angelica se ia după el declarându-i iubire ("Io te amo più che la mia vita assai"), sărută iarba pe care a dormit Ranaldo, îşi strigă disperarea.

Acțiunea e mutată de Boiardo, ca în orice moment de tensiune epică, în alt şuvoi de aventuri paralele din a căror intersectare scoate efecte savurate de aristocrația instruită a timpului care nu credea deloc în aceste fantezii dar gusta arta cu care erau scrise. De unde s-a vorbit de "râsul culturii pe socoteala cavaleriei"... Suntem în Spania unde ajung corăbiile cu armatele regelui Gradasso. Feraguto, în căutarea Angelicăi, îl întâlneşte pe Argalia (adormit) şi îi fură armăsarul. Urmează o bătălie crâncenă.

În acest timp, Orlando, căutând-o pe Angelica, o descoperă adormită pe o pajişte. Tema somnului grațios, într-un cadru natural, câmpenesc, va culmina de altfel în Renaştere cu o întreagă literatură pastorală. Scena e de o încântătoare gingăşie, puritate şi plasticitate:

La qual dormiva in alto tanto adorno,
Che pensar non si può, non che io la scriva.
Parea che l'erba a lei fiorisse intorno,
E de amor ragionasse quella riva.

("Angelica dormea cu o asemenea minunată grație, cum nici nu se poate închipui, nici chiar de mine, cel ce scriu. Părea că iarba înflorise în jurul ei şi că despre dragoste vorbea chiar şi pajiştea").

Orlando se crede în paradis ("Sono ora quivi, o sono in paradiso?") şi aştepta ca Angelica să se trezească păzindu-i cu dragoste somnul. Dar apare Feraguto; acesta nu-l recunoaşte pe Orlando şi-l somează să i-o dea pe fata care doarme. Începe lupta, Angelica se trezeşte şi văzând teribila înfruntare, o ia la fugă. Orlando, vrea să plece după ea, dar cavalerul sarazin Feraguto, un cavaler remarcabil de altfel, nu-i permite. Apare o domnişoară care cere ajutor. E Fiordespina. Ea îi spune lui Feraguto că Spania, patria lui, e în ruină, asediată de Gradasso. Regele Marsilio îl cheamă acasă. Feraguto îi cere lui Orlando să întrerupă lupta şi s-o reia într-o altă împrejurare. El jură pe "Macon divino" (e vorba de Mahomed) că îşi va respecta cuvântul.

Orlando pleacă spre răsărit (Levante) după Angelica, care se transportase prin vrăji ce o făcuseră nevăzută. Lui Orlando nu-i pasă de imperiul în pericol. Disperat, Carlo îl numeşte pe Ranaldo revenit la curte, conducătorul oştilor. Carlo se aliază cu Marsilio. Sunt relatate strategiile luptei, puterea regilor giganți ai Asiei etc.

În Catai (China), unde se teleportase, Angelica suferă din dragoste. Apar numeroşi demoni cu un rol tot mai complicat. Malagise, Draginazo şi Falsetta

produc cele mai incredibile încurcături. În Asia, unde Orlando ajunge după o grămadă de întîmplări incredibile, se luptă cu himera, obligă un monstru să-i spună unde e Angelica şi află că e la Albraca, în Catai. Urmează aventura de la Ponte della Morte păzită de gigantul Zambardo, descris cu lux de amănunte, ceea ce nu mai întâlnisem în romanele lui Chrétien dar anunţă beţia descriptivă a gigantismului de la Rabelais: "Mai mult de două picioare avea fruntea lui uriaşă şi pe măsură era şi pieptul. Aşa cum era înzăuat, se asemuia cu un munte; în mâinile de fier ţinea un trunchi de copac gigantic. Dintre braţe îi ieşeau cinci lanţuri, fiecare ţinând pe culmea trupului său o mantie colosală, iar fiecare mantie, căzând de la cap la picioare, cântărea enorm şi era apărată de un şarpe" etc. etc.

Spada vrăjită Durindana salvează şi acum pe Orlando. Dar uriaşul reuşeşte să-l înlănţuie pe Orlando care avusese forţa să-l ucidă strângându-l braţe. Într-un loc singuratic, Orlando înlănţuit, lângă cadavrul zmeului, suferă de foame şi sete. Apare un călugăr salvator care îşi spune povestea, un al doilea gigant va fi bătut, etc.

Gradasso e în drum spre Paris, pe care în cele din urmă îl atacă. Carlo se roagă lui Dumnezeu să apere imperiul. Principii, conţii se aruncă în luptă într-o bătălie care e acum a continentelor, semiţiilor, religiilor. Carlo e făcut prizonier. Gradasso îl cere în schimb pe Baiardo. Astolfo de "Ingliterra" îl provoacă la luptă pe Gradasso, miza fiind destrierul (calul), spada de aur, Carlo. Gradasso e învins. Revenit la Paris, Astolfo îl anunţă pe Carlo că nu mai poate sta la o curte unde un cavaler, Gano, îi calomniază pe ceilalţi cavaleri. Dincolo de conflictele curteneşti, Parisul e salvat de Astolfo care pleacă în căutarea lui Orlando şi Ranaldo.

Ranaldo ajutat de spada Fusberta ajunge la Palazo Zoioso — o insulă fermecată, cu un palat fermecat, un paradis, unde află că totul aparţine Angelicăi. Fuge, dă de alţi giganţi, în pericol, e salvat de Angelica etc.

Astolfo în căutarea paladinilor trăieşte o melancolică deplasare geografică. Din Franţa, cavalerul "singur şi fără companie", trece prin ţinutul Maganza, şi chiar prin Magna grande şi Ongaria, trece "il Danubio nella Transilvana, la Rossia bianca, ed è gionto alla Tane". Ajunge în Circasia unde regele Sacripante se luptă cu Agricane, regele Tartariei, care o vrea pe Angelica. Cavalerii îndrăgostiţi, orientându-se perfect într-o geografie fabuloasă, vin să lupte pentru ea. Geografia romanului cavaleresc se clădeşte pe un paradox aparent: pe de o parte se afirmă un geometrism care leagă toate obiectele lumii "de ordinul transcendent al materiei şi al spiritului", iar pe de altă parte se manifestă în toată fervoarea ei halucinaţia geografică, reprezentată cartografic în epocă în lucrări rămase celebre.

Halucinaţia geografică bântuie din secolul al XIV-lea, chiar de pe la 1300, corespunzând unei "revelaţii a realităţii gotice" prin sculptori şi pictori. "Chiar şi păcatul originar", observa Jurgis Baltrušaitis în *Metamorfozele goticului* (Meridiane, 1978, p. 238), se înscrie "aplicând pecetea sa, în sinuozităţile şi demarcaţiile terestre". Din această cauză "mappa mundi" întâlnită în romanele cavalereşti va fi o "geografie a legendelor"... "transfigurările lumii" realizate în paralel cu o cucerire a realităţii geografice în timpul Renaşterii sunt punctate de proiecţii fabuloase.

Astolfo se înfruntă cu Brandimarte, conte de Rocca Silvana, pentru o domnişoară şi iese învingător. Domnişoara îl ajută să vadă grădina vrăjită unde erau închişi Orlando şi alţi cavaleri de vrăjitoarea fecioară Dragontina. Urmează

alte nenumărate bătălii. Fiordelisa îi povesteşte lui Ranaldo istoriile Tisbinei, Iroldo, Prasildo. Orlando, în fine, se bate cu Agrican pentru Angelica. Lupta e descrisă cu lux de amănunte, cu încetinitorul.

Agrican îl răneşte pe Orlando. ("Cum urlă leul în pădure pentru că l-a rănit vânătorul, astfel mândrul Agrican cu furie-şi întoarce lovitura năvalnic...) dar Orlando îl va ucide. Agrican mărturiseşte că doreşte să devină creştin, plânge lângă fântână cerându-şi iertare şi cere botezul. Orlando îl ia în braţe şi îl duce lângă fântână: cu lacrimi în ochi, cu feţele scăldate în lacrimi, cei doi săvârşesc taina botezului (Cântul XIX, Vol.I, pp.507-508) într-o scenă măreaţă, corespondentă de Tasso în celebrul episod al morţii păgânei Clorinda, botezată de Tancredi, cavalerul creştin care o adora şi o ucisese fără să ştie cine se ascundea în spatele armurii.

Ranaldo e transportat prin vrăji în Insulele Îndepărtate. Orlando o salvează pe Angelica dar nu-i înduplecă şi inima. Abia traversând Ardenii împreună cu Orlando, ea bea din fântâna urii, apoi din râul dragostei şi cei doi încep să se adore. Dar apare Ranaldo care îl provoacă la duel pe Orlando, pentru că Ranaldo băuse acum din râul dragostei. Angelica cere ajutor lui Carlo care îi desparte pe cavalerii înfierbântaţi Angelica va fi a aceluia care se va distinge în lupta cu Marsilio, ajutat de Rodamonte şi Feraguto. Se înfruntă Carlo cu Marsilio, Ranaldo cu Feraguto, Orlando cu Rodamonte. Agramante, regele Africii, debarcă în Provence însoţit de Ruggiero, nepotul său, care conform profeţiilor va aduce victoria taberei în care se luptă. În bătălie însă Ruggiero (coborâtor din Priam) şi fecioara războinică Bradamonte, se îndrăgostesc. Cântul XXI oferă genealogia Estensilor, casă princiară ce ar fi ieşit din acest cuplu în final căsătorit (Ruggiero se creştinează).

Aflăm că Bradimarte e fratele lui Orlando răpit în copilărie de Bardino; Fiordelisa e recunoscută drept fiica răpită a unui rege, africanii, paladinii, zeii intră luptă.

Căutarea ajunge la o psihoză a căutării. Nu mai interesează conţinutul ci forma complicaţiei, ceea ce prevesteşte barocul. Forma deschisă barocă, observa de altfel Edgar Papu, menajează materia, iubeşte strălucirea, textura contradictorie, ingeniozitatea, solitudinea în decoruri somptuoase. Proza narativă barocă e complexă, lipsită de unitate clasică, "se abate în mod absolut, pe calea digresiunii, de axul central urmând calea procedeului poveste în poveste (vezi Egar Papu, *Existenţa romantică*, BPT, Minerva, 1980). Urmându-l pe Croce, pentru care umanismul renascentist a fost baroc în estetica sa, îmi place să spun că romanul cavaleresc al Cinquecentoului afirmă deja o arhitectură cu elemente ce nu sunt nici medievale, nici clasice, ceea ce ne-ar îndemna să presupunem că în romanul Renaşterii, arhitectura romanului cavaleresc generează forme estetice pur baroce.

În continuările pe care le-a făcut acestui text prin ani, Boiardo s-a ocupat de dubla invazie a Franţei (Agramante şi Marsilio) şi de Angelica aflată în paza ducelui de Naime. În bătălia de la poalele Pirineilor creştinii sunt copleşiţi de armatele invadatoare. Ei se retrag spre Nord, iar Angelica fuge imediat ce ducele care o păzea cade prizonier.

Deşi pare amplu, acest rezumat nu aminteşte decât un număr restrâns din efectivul enorm de personaje şi aventuri. Boiardo, despre care Croce a spus că a creat "forma logică a poemului cavaleresc italian", duce spre culminaţie romanul

cavaleresc în care crede (deşi cavaleria nu mai însemna în epocă decât pompă şi ceremonii de curte) şi pe îl care slujeşte cu seriozitate, dar în care presară şi germenii distrucţiei.

Orlando, în viziunea lui Boiardo, este un personaj pasional la care dragostea pune în umbră devotamentul faţă de imperiu. Dezertor, el se complace în căutarea unei doamne aparţinând taberei rivale, care nu îl iubeşte şi în general nu îi acordă importanţă până spre final. Din această pricină el nici nu pare a-şi împlini un destin deoarece iniţierea sa nu se produce; Orlando e un personaj saturat, măcinat numai de o pasionalitate pură, ca aceea din romanul alexandrin. Starea de spirit a lui Boiardo e gravă, serioasă, câteodată involuntar ironică, vizibilă în limbajul colorat. S-a vorbit despre jovialitatea lui Boiardo, despre comicul născut involuntar din suprapunerea temelor epopeii cu acelea ale ciclului arthurian, despre o seriozitate care "înlătură atracţia povestirii lui"[364] tocmai în secolul parodiei.

Un comentator contemporan (Caterina Badini) vorbea despre tehnica narativă a lui Boiardo ca despre o "reconstrucţie conştientă a unui climat epic arhaizant, acesta fiind purtătorul principal al unei narativităţi întotdeauna preocupată de întâmplare, eveniment", o tehnică iubitoare de contraste epice, mai cu seamă în momentele de pericol sau patos ale naraţiunii.

Fragmentarismul face lanţurile epice paralele dificil de urmărit. Este evident că autorului îi plac bătăliile vii, scenele supranaturale, care să provoace uimirea, dar nu cade în burlesc ca Pulci, ci rămâne credincios idealului său înalt estetic; deşi în final "tragedia lui Orlando va fi comedia sa".

Ludovico Ariosto *(1474-1533*) a continuat firul epic al operei lui Boiardo din punctul în care a fost întrerupt. În cele 38.736 versuri câte are *Orlando Furioso* vom întâlni, după o remarcă a lui Vischer, "un labirint melodic de imagini". "Homerul ferrarez" — aşa cum a fost supranumit Ariosto — adânceşte ideea aventurii în sine, menită a fi semnul disoluţiei societăţii cavalereşti.

Arta de dragul artei – "le sua Dea era l'Arte", spunea Croce — a făcut din poezia "Furiosului... un individuum ineffabile"[365]. Acest "Voltaire de Rinascimento", spirit areligios dar şi nonfilosofic pentru că pe el nu îl interesa filosofia ci destinul omului, în ciuda convocării de sfinţi şi îngeri creştini, deschide porţile dragostei carnale, senzuale, concrete şi nu ideale. Opera sa capitală are pasaje voluptoase considerate atât de "licenţioase" încât editorii s-au sfiit de multe ori să le tipărească! În relief ies vitalismul, mântuirea prin faptă, o anume detaşare de mitul cavaleriei idealizate[366] , sentimentul armoniei pe care Croce l-a considerat o adevărată aspiraţie a artei arioşteşti.

Deci, creştinii, copleşiţi de păgânii ce invadează Europa prin Spania şi sudul Franţei, se retrag la Paris. Rodomonte, regele Algerului, luptă alături de Agramonte, regele Barbariei — Paganiei, care a jurat să-l răzbune pe tatăl său ucis de Orlando. Parisul e înconjurat de tranşee, ziduri, trupe. Ranaldo e trimis de împărat în Bretagne după ajutoare. Şi, în acest coşmar, Orlando pleacă din nou

[364] De Sanctis, op. cit., p.410.
[365] Benedetto Croce, op.cit., p.28.
[366] Al. Balaci, *Ludovico Ariosto*, Albatros,1974, p.15.

după Angelica, o copie a Venerei. Poate că şi o figură epică a chinuitoarei fascinaţii a Asiei în Renaştere.

În jurul Parisului se dau lupte grele. Rodomonte intră singur în Paris măcelărind tot ce întâlneşte în cale, şi reuşeşte să scape nevătămat, aruncându-se în Sena. Trupele din Bretagne depresoară Parisul, dar fără folos pentru că năvălesc sălbatic armatele lui Sacripant, regele Circasiei, şi Mandricard, regele Tartariei care vrea sabia lui Orlando, iar Gradasso, regele Sericaniei, vrea capul lui Ranaldo. Alături de ei luptă şi Ruggiero ca şi fecioara războinică Marfise. Dar împăratul este părăsit tocmai acum de Ranaldo, plecat după Orlando, gelos pe acesta, pentru că, după cum ştim, cei doi paladini o adoră pe splendida păgână.

Deviaţia de la axul central al romanului (pasiunea nebună a lui Orlando şi drama Parisului ameninţat) e atât de mare, încât practic, se pierde în cele din urmă din vedere acest ax fragil. Contează episodul care să provoace uluire, uimire, încântare, fiecare poveste în poveste fiind un ipotetic roman independent şi fiecare personaj un erou central.

Ranaldo nu e cu nimic mai puţin important ca Orlando. În *Orlando innamorato* ei afirmau doar sentimente opuse faţă de acelaşi obiect adorat, într-o stare de completă nebunie. Dacă nebunia lui Orlando era iubirea, provocată de "apa iubirii", a lui Ranaldo era ura, provocată tot de apa vrăjită, dar a urii. Cei doi rătăceau depărtându-se sau apropiindu-se de Angelica într-o simetrie perfectă. De data aceasta ei o caută deopotrivă pentru că o adoră. Cântul IV este un posibil exemplu în acest sens. Îl folosesc în traducerea lui I.E. Rădulescu pentru a exemplifica naraţiunea barocă a lui Ariosto. E vorba deci de Ranaldo care, gelos pe Orlando, o caută şi el pe Angelica:

Rinald, o zi şi alta-mpins de valuri,
Pe mări se rătăceşte într-un mare spaţiu,
Când la apusuri şi când către Ursă
Ce zi şi noapte ne-ncetat tot suflă.
Asupra Scoţiei în fine-ajunse,
De unde selba Calidonie-apare,
Unde-ades prin cerii d-antică umbră
Sunând s-aude belicoase fiare…[367]

Rinald rătăceşte într-un ţinut glorios al faptelor eroice căutând cu orice preţ aventura:

Fără scutier şi fără companie,
Prin selba mare cavalerul pasă,
Ţiind când una şi când altă cale
Unde să dea peste-aventuri mai stranii,
Trase în prima zi la o badie
Ce-o bună parte din averi dispende
Spre-a onora în adornul cinobiu

[367] I.E. Rădulescu. *Orland furiosul* în *Opere*, vol. II, *Poezii*. (traduceri). Scriitori români, EPL, 1968, p.132 şi urm.

Dame şi cavaleri ce trag acolo,
Bellă primire monarhi şi abate
Deteră lui Rinald...

Cavalerul vrea să afle dacă mai există, prin partea locului, posibilitatea unor aventuri prin care să se distingă; este încurajat în acest sens să stăruie şi sfătuit să se afirme în locurile unde faptele "nu rămân ascunse"... "După pericol şi multă sudoare/ Vine şi fama, c-aşa e dreptul"... Aşa cum Erec află secrete despre "La joie de la Cour", şi lui Rinald i se relatează despre fiica regelui căruia baronul Lurcaniu vrea "a-i lua fama şi viaţa". Lurcaniu o acuză că şi-a pierdut castitatea; el povesteşte că a surprins-o noaptea cu un amant pe o terasă a castelului iar legea medievală obligă ca prinţesa să fie dată focului dacă nici un cavaler nu va dovedi "cu armele-n mână că e inocentă". Ginevra bella va fi soţia celui ce o va salva de la calomnie, cavalerul salvator devenind posesorul acelei supranumite "floarea femeilor belle/ Câte se află între Ind şi Atlante"...

Rinald e revoltat că o femeie frumoasă poate fi condamnată pentru că are un amant ("Moară aceea care este crudă/ Iar nu care dă amantului viaţă") şi consideră, conform moralei curteneşti a Quattrocento-ului că:

Dacă aceeaşi dorinţă ş-ardoare
Înclină şi-mpinge un sex şi altul
L-acele suave de amor transporturi
Părute vulgului o mare crimă,
De ce femeia să cază-n defaimă
Că a făcut c-unul, sau mai mulţi fie,
Ceea ce omul cu atâtea face
Şi-i spre laudă, iar nu pedeapsă?

Călare pe Baiard, pleacă la locul dramei. Într-o vale vede o tânără pe care doi bărbaţi vor să o ucidă şi o salvează. Rinald e uluit că bărbaţii pot maltrata femeile şi consideraţiile lui sunt pe această temă pline de umor:

Ce-abdominală ciumă, ce furii
Intrară-n sânurile umane!
Când vezi bărbatul cu a lui femeie
Că tot se-njură ş-una ţin de ceartă;
Bufniri, trânteli, ciufuliri de voie
Spală în lăcrămi, nupţiale paturi,
Ş-apoi nu-n lăcrămi, ci câteodată
Şi-n sânge le-a scăldat mânia oarbă...

Domnişoara în cauză îi povesteşte păţania "De o cruzime şi nelegiuire/ Ce nici în Tebe-n Arfgo şi Mecene/ Nu s-au comis...". Despre ce era vorba? Îndrăgostită de Polines, ducele de Albania, domnişoara de onoare a Ginevrei intră fără să vrea într-o urzeală mizerabilă. Ginerva îl iubeşte pe cavalerul Ariodante, care îi va fi soţ. Dar ducele de Albania, mânios că Ginevra l-a respins, o convinge pe domnişoara de onoare să iasă noaptea pe terasă îmbrăcată în hainele Ginevrei,

sub pretextul că astfel, travestită, ea îi va potoli pasiunea nesăbuită. Această perversiune avea scopul de a-l convinge pe Ariodante că iubita lui îl înşeală.

Ariodante fuge de la curte înnebunit de durere dar Lurcaniu, fratele lui, o acuză public pe Ginerva. Se aude chiar că Ariodante s-a înecat, relatarea morții făcându-se cu lux de amănunte (motiv întâlnit din plin în drama şi romanul pastoral). Polines vrea să o ucidă pe Lucinda (sau Dalinda) amanta lui, pentru a lichida pe unicul martor al intrigii dar Rinald, după cum am văzut, o salvează. Convins de inocența prințesei, Rinald ajunge în cetatea Sfântului Andrei unde mai venise un cavaler necunoscut să apere onoarea Ginevrei. Lurcaniu, ducele de Albania, cavaleri nenumărați luptă sau contemplă lupta. Rinald opreşte lupta pentru a povesti regelui adevărul, după care se repede asupra lui Polines care sta "ca un bătut de stele" şi îl ucide. Naratorul face nenumărate considerații pe tema intriganților şi a celor nevinovați pentru a pregăti lovitura de teatru: cavalerul necunoscut venit să apere onoarea Ginevrei era chiar Ariodante! Ginevra se mărită cu Ariodante, Dalinda e iertată la cererea lui Rinald şi nefericita:

.....şi de lume
Fiind sătulă, -şi-închină viața
Şi veni-n Dacia-ntr-o mănăstire
Unde luă rasa şi trăi-n Domnul.

Dar să continuăm firul epic al lui *Orlando furioso*. Sarazinii sau musulmanii rup barierele armate ale lui Carol, care se refugiază în Paris după pierderi cumplite. Deoarece păgânii par de neînvins, cerul trimite discordia în tabăra păgână întețind vechile conflicte. Încep certurile. Ruggiero îl ucide în duel pe Mandricard.

Apare Ranaldo obosit de căutare, însoțit de cavaleri şi călăuzit chiar de Arhanghelul Mihail. Se dă asaltul împotriva păgânilor care se retrag în neorânduială la Arles, unde speră să primească ajutoare din Spania şi Africa. Agramante aude că nubienii i-au invadat țara, sub conducerea lui Astolfo care, iată, loveşte pe la spate pe invadatorii Franței. Orlando luase şi el parte la această luptă, drept pentru care Agramante se hotărăşte să plece. Înainte de asta îi propune împăratului ca doi cavaleri să lupte pentru deciderea sorții înfruntării dintre armate, ca în *Iliada*, în lupta dintre Hector şi Achile.

Ranaldo şi Ruggiero (sarazinul creştinat logodit în secret cu Bradamonte sora lui Ranaldo) sunt desemnați în acest sens. Cei doi nu luptă cu cine ştie ce ardoare; o vrajă îl face pe Agramante să creadă că Rodomonte a intrat în luptă şi ordonă încetarea duelului dar totul degenerează într-o învălmăşeală generală (episod asemănător în *Gerusalemme liberata* când contele Raimond se luptă cu sarazinul Argante).

Pe mare, flota lui Agramante este aproape distrusă de flota lui Astolfo. La provocarea lui Agramante, Orlando, Oliviero şi Brandemarte pleacă pe insula Lipadusa pentru a se bate cu cavalerii sarazini. Apare şi Ranaldo. Mor Brandemarte, Gradasso, Agramante. Aflând că Ruggiero s-a botezat şi se căsătoreşte cu sora lui Ranaldo, Rodomonte vine la Paris unde îl acuză de trădare chiar în timpul nunții iar Ruggiero îl ucide. Tema amorului dintre o creştină şi un sarazin e veche, ea vine din *Dighenis Akritas*, ca şi tema cuplului despărțit de vitregii, ce se caută în cel mai pur stil grec.

Dar sâmburele interesant al romanului lui Ariosto, acest "joc al închipuirii" scris cu o ironie superioară, stă în pasiunea nebunească a lui Orlando la care, după o remarcă a lui Henri Hauvette "dragostea devine o boală, ceva anormal, o calamitate care distruge o personalitate morală şi inteligentă". Orlando se metamorfozează într-o "brută inconştientă şi teribilă" lipsită de spirit, deşi "Iubirea să înalţe trebuie un suflet grosolan/ Iar sufletul cel nobil să nu îl înjosească".

Fugind din Parisul asediat, Angelica traversează aventuri excitante. Ea urăşte acum pe Ranaldo care, din nenorocire o adoră. Orlando, căutând-o disperat, trece şi el prin aventuri care mai de care mai teribile. Iată însă că reajunsă în Franţa în căutarea lui Orlando, Angelica salvează de la moarte pe sarazinul Medoro, un soldat frumos şi tânăr. Plictisită de atâtea căutări, Angelica se îndrăgosteşte de Medoro, se căsătoreşte cu el şi îşi petrece luna de miere cu noul iubit într-o vale paradisiacă. Cei doi scrijelesc pe arbori şi pietre numele şi iniţialele lor înlănţuite, consemnând astfel în toată valea locurile destul de numeroase în care s-au consumat episoadele amorului lor. Curând, Orlando trece prin acest ţinut, citeşte inscripţiile şi află întreaga istorie de la un păstor care găzduise perechea fericită. Noile veşti îl zdrobesc:

Non son, non son io quel, che
paio in viso,
Quel ch'era Orlando è morto, et è sottera;
La sua donna ingratissima l'ha ucciso,
Si, mancando di fé, gli ha fatto guerra...

În zori, se războieşte cu arborii şi stâncile pe care se aflau gravate iniţialele lui Medoro şi ale Angelicăi, "l'ingrata donna". Distruge ţinutul paradisiac, leapădă armele, veşmintele "şi fântâna şi piatra ei sculptată, tot ce a găsit a făcut bucăţi". Nebunia e totală şi reală. Gol, vulnerabil, Orlando intră în natura sălbatică şi inocentă. Dezgolirea începe cu lepădarea armurii, a armelor cavalereşti într-o "spogliazione" simbolică[368] Armăsarul e alungat, spada aruncată. Fântâna vieţii devine regatul morţii; Isabella şi Zerbin, ca martori ai demenţei, adună armele, le aşează sub un pin pe care scriu "Armatura d'Orlando paladino" pentru ca nimeni să nu se atingă de ele. "Nebunul cel mare" trece la o distrugere metodică a ceea ce întâlneşte în cale: ciobani, turme, păduri, sate, animale sălbatice:

Plugarii-şi lasă pluguri, sape, coase,
Se caţără pe turle şi pe case,
Căci sălciile, ulmii nu le dau
Un adăpost din care să privească
În siguranţă, furia-i smintită.
Izbind cu pumnii, zgâriind, muşcând,
Ucide cai şi boi, nimic nu cruţă:

[368] Giovanna Barbisconi. *"Orlando furioso" poema della spazio* in *Studi sull Ariosto*, Milano, 1977.

E iute vita care îi mai scapă!"[369]

Orlando sălbăticit e o brută, un monstru ("Şi rătăcind apoi prin tot ţinutul,/ Vâna cumplit şi oameni şi dihănii"), un gigant dement ce se luptă cu armate întregi, străbate Franţa, trece marea, ajunge în Africa unde paladinii stupefiaţi încearcă să-l readucă la starea de om. Pădurea labirintică — *la selva oscura* a lui Dante — devine o metaforă a nebuniei, un semn al vieţii ca rătăcire şi căutare perpetuă. Deşi are şi semnificaţii idilice (pentru că în ea se găsesc fântâna cu apă clară şi valea paradisiacă), pădurea copleşeşte prin sensul celălalt, negativ, primind des atribute dintr-o sferă corespunzătoare: "boscherecci labirinti", "strano intrico", "error", "oscura" etc. Ca spaţiu al declanşării nebuniei, semnifică şi locul sacru, (ca în *Yvain*) cel ce apără fiinţa decăzută şi deci vulnerabilă.

Nebunia lui Orlando (de care eroul se va vindeca graţie lui Astolfo care îi aduce din Lună fiola unde îi era ascunsă luciditatea), semnalează apăsarea condiţiei umane, din care se poate ieşi prin nebunie, zbor, invizibilitate, căutare, metamorfoză proteiformă.

Astolfo ar fi în acest sens campionul, omul ce poate să-şi depăşească în cel mai grad condiţia umană. El ajunge în Lună cu ajutorul hippogrifului — jumătate cal, jumătate grifon -, distruge, cu ajutorul inelului vrăjit, vraja palatului lui Atlante unde erau ţinuţi eroii, ajunge în gura balenei unde are o aventură subterană pentru că e pe punctul de a suferi "di sangue tinto, e d'acqua molle e brutto" (episod considerat parodie a *Divinei Comedia* dar care enunţă motivul călătoriei în gâtlejul monstrului din romanele lui Rabelais). Astolfo cunoaşte extremele lumii şi degajă în general morala unei fiinţe libere de orice constrângere.

Vrăji, vrăjitoare, obiecte fermecate, iluzii spulberate vin spre noi într-o dezlănţuire imagistică plină de bucuria invenţiei în sine. Ariosto se bucură, se amuză. În unele împrejurări chiar râde, ca în scena în care Sacripante vrea să o seducă pe Angelica, dar e împiedicat de un cavaler. Îl provoacă şi Sacripante e aruncat la pământ. Starea lui de perplexitate creşte când află că a fost învins de o femeie, fecioara războinică Bradamonte. Altădată, Ruggiero cade din nori de pe hipopogrif tulburat de Angelica; tot el traversase planeta călare, survolând aproape toate continentele...

Exegeţii au pus în evidenţă aerul boccaccesc al acestui roman fantastic, veselia imanentă, fantezia maliţioasă, imageria bufonă. Ranaldo, purtând casca magică a lui Mambrino la care va mai visa Don Quijote, îşi prevesteşte deja urmaşul. Dragostea pare şi ea "o nebunie" sau "o eroare". Faţă de *Decameron*, lumea epică a lui Ariosto este şi mai violentă, ea a pierdut până şi cadrul curtenesc al relatării.

Furioso a fost integrat în toate manifestarile epicului, de la cele gotice la cele clasice şi baroce. În mod real, el aduce în plan epic un exces de descriere realistă (deşi Croce adăuga că personajele au trăsături generice, nu individuale, iar descrierile sunt prototipice şi nu particularizate!), comedia, accentul pe psihologie şi caractere, cultivarea cu orice chip a surprizei, deriziunea personajelor. Orlando trădat produce hohote de râs. Angelica nu mai este virtuoasa şi pura doamnă a

[369] Cântul XXIV tradus de Ion Vicol şi Aurel Tita. În *Antologie de literatură universală*, E.D.P.,1970, p.316.

inimii. Ruggiero e un naiv deşi a supt douăzeci de luni lapte de la o leoiacă, Astolfo pare un spiriduş, mereu în stare de agitaţie, Carlo — un bătrân excedat de situaţie al cărui limbaj colorat distruge aura intangibilă a imperatorului.

Ca şi Ovidiu, scrie Croce, Ariosto e un narator fără spiritul mistic al fabulei mitologice şi neatras de acesta; ca şi la Poliziano, suferinţa şi aşteptarea dureroasă sunt la el inseparabile de voluptate.

Structura policentrică şi sincronică a romanului s-ar realiza, după Segre, prin intermediul unei "subtile arte a tranziţiilor". Ca şi personajele, ea insuflă textului un aer de libertate ironică, dar şi de melancolie: tema nebuniei aduce scepticismul chiar în plină Renaştere, ca un presentiment a ceea ce avea să se întâmple, revanşa Inchiziţiei şi a Contrareformei.

C. Segre în *I segni e la critica Fra Strutturalismo e semiologia* (Turin, 1969) nota că în *Orlando furioso* acţiunea poate avea, pe planul conţinutului, funcţia de material constructiv fundamental (romanul modern American foloseşte această tehnică din plin!), totul fiind privit în reperele romanului cavaleresc puternic codificat, a unor permanenţe ce privesc schemele narative. Mecanismul narativ caracteristic romanului cavaleresc ar fi, după cum îl descrie Giuseppe dalla Palma "il montaggio ad alternanzo di raconti diversi — di testi diversi potremmo dire — dentro uno stesso testo"[370] . Analiza naratologică relevă că în sistemul povestirii în povestire abaterile narative tind să se constituie în opera lui Ariosto ca un plan de valori exemplare de care sunt puternic legate aventurile (*fabulae*) eroilor exemplari. Aceste abateri narative inserate în tramă prin legături sintagmatice şi paradigmatice (abatere pură) nu sunt pauze narative, ci istorii legate de tramă, mai ales de segmentul narativ care îl precede.

În timp ce *fabulae* sunt întotdeauna întrerupte pentru a fi reluate mai departe (*fabuale* ale diferitelor personaje alternate în segmente narative constituie în final o unitate din punctul de vedere al temei secvenţelor juxtapuse şi temelor intersectate, aceste segmente manifestând o unitate între agenţii acţiunii în ceea ce priveşte logica constructivă), istoriile intersectate (împletite) sau digresiunile sunt contrare povestirilor împlinite sau care se apropie de o concluzie graţie intervenţiei eroului creştin. Toate segmentele alternate respectă un principiu (căutarea amoroasă). Giuseppe dalla Palma demonstrează organicitatea construcţiei aventurilor împlinite ale marilor eroi, antagonismul moral dintre Ruggiero-Orlando, faptul că palatul lui Atlante este emblema împlinirii căutării obiectului amoros pentru toţi eroii, o magică condensare a căutării nepotolite. Citându-l pe A. Momigliano, el remarcă faptul că episodul Atlante consună cu natura magică din tot *Furioso*, fiind pagina cea mai frumoasă a supranaturalului ariostesc.

Interesantă mai este observaţia că *Orlando Furioso* e organizat în zone narative, pe grupe de acţiune articulate la secvenţe narative centrate pe o dominantă narativă; semnificaţia fiecărui segment epic se răsfrânge constant asupra celor învecinate şi chiar îndepărtate, aceste "alunecări de sens de la un segment la altul fiind procesele narative care fac să avanseze acţiunea". Intriga romanescă se construieşte, cu alte cuvinte, prin sinergia segmentelor epice, în totalitatea lor.

[370] Giuseppe dalla Palma. *Le strutture narrative dell'Orlando Furioso*, Firenze, 1984.

Luigi Pulci s-a născut în 1432 (şi a murit în 1484) la Florența. Descendent al unei familii aristocratice intrate în declin, dar protejat de Lorenzo il Magnifico şi prieten cu Angelo Poliziano, cel ce realizează versiunea latină a *Iliadei*, Pulci scrie *Il Morgante Maggiore* la cererea Lucreziei Medici (Tornabuoni), mama lui Lorenzo il Magnifico, o femeie apreciată în epocă a fi fost de o inteligență neobişnuită. Prima ediție a apărut în 1488 la Firenze (înaintea tipăririi lui *Orlando Innamorato*) şi, ca şi la Boiardo, pretextul este tot cronica lui Turpino ce nara luptele lui Carol Magnul cu Islamul. Carol era în acel veac pentru italieni nu doar un erou medieval ci şi o persoană adorată la un mod aproape mistic. Gestul Papei Leon III care, în 799 în noaptea naşterii Mântuitorului, i-a pus pe cap coroana Imperiului Roman ca şi cum acest gest ar fi fost dictat de un impuls divin, l-a trecut pe împărat în legendă.

Romanul lui Pulci, de fapt primul din seria romanelor cavalereşti ale Renaşterii scrise versuri, în faimoasele octave, pare mai medieval poate şi pentru că nu plasează în centru intriga preponderent erotică, deşi amoruri există şi aici din belşug. Orlando va pleca la Curtea imperială nu ca să o caute pe Angelica, ci scârbit de uneltiri, jocuri politice. Intriga de curte e un pretext epic în crearea unor psihologii, a unor caractere individualizate, deşi dilatarea şi complicarea aventurilor senzaționale vădeşte aceeaşi virtuozitate epică relevată la contemporanul său Boiardo. Diferită e bufoneria, şarja, parodia, considerate semne ale laicizării spiritului, deplasarea punctului de greutate, afirmarea contrapunctului epic dintre eroic şi comic la un mod foarte modern. Deşi contemporan cu Boiardo, Pulci îşi scrie romanul într-un alt spirit, ca o revanşă parcă a curții atât de liberale a Medicilor față de curtea din Ferrara a Estensilor, mult mai crispată, mai conservatoare.

La Pulci, Orlando este cavalerul perfect, fără fisură. Acțiunea începe aşa cum ne-a învățat încă, Chrétien de Troyes, într-o zi de sărbătoare creştină:

> Era per Pasqua, quella di Natale
> Carlo la corte avea tutto in Parigi. [371]

Împăratul, înconjurat de paladini, cel mai frumos şi important fiind Orlando, se odihneşte fără griji:

„În timp ce Carlo astfel se desfată, Orlando guverna de drept şi de fapt imperiul, curtea, pe Carlo şi orice lucru. Dar Gano blestematul, măcinat de invidie i-a spus o într-o zi lui Carlo: Este oare Orlando supus? Ascultă el de împărat sau conduce după bunul plac?"

Gano di Magnaza îl discreditează pe Orlando care prinde de veste şi vrea să-l ucidă. Împiedicat, Orlando părăseşte mânios curtea unde fusese atât de crunt jignit, preferând locurile părăsite, sălbatice. Are la el spada Durlindana şi calul Rondello, singurii tovarăşi. Ajunge la o mănăstire unde abatele Chiaramonte îi povesteşte despre teroarea exercitată în ținut de trei giganți, pe nume Passamonto, Albastro, Morgante. Are loc bătălia cu giganții. Ultimul dintre ei, care avusese noaptea un vis premonitor, îi declară lui Orlando că nu mai crede în Macone

[371] *Il Morgante Maggiore* di Luigi Pulci, cu note de Eugenio Camerini, prefață de Francesco Costéro, Milano, 1910.

(Mahomet) şi se converteşte la creştinism. Morgante devine tovarăşul de drum, scutierul lui Orlando, armat de călugări cu platoşa unui gigant ucis de Milone d'Anglante, chiar tatăl lui Orlando. Se face apologia creştinismului iar sărutul pe care i-l dă Orlando lui Morgante pecetluieşte acest act de credinţă. Ceremonia alianţei dintre cavalerul perfect şi scutierul de un comic irezistibil, prevesteşte viitorul cuplu Don Quijote — Sancho Panza. După care cei doi pleacă în aventură:

Per lo deserto vanno alla ventura:
L'uno era a piede, e l'altro era a cavallo,
Cavalcon per la selva e per pianura,
Senza trovar ricetto, o intervallo;
Cominciava a venir la notte oscura:
Morgante parea beto, sanza fallo,
E con Orlando ridendo dicia:
E par ch'io vegga appresso un'osteria.

„Cei doi merg prin deşert în căutare de aventuri, unul pe jos, celălalt pe cal, trec prin păduri şi câmpii fără să găsească vreun adăpost, fără să-şi acorde vreo clipă de odihnă. Şi deodată se lăsă noaptea întunecată. Morgante părea pur şi simplu extenuat de oboseală când, deodată Orlando spuse zâmbind: mi se pare că pe aproape se zăreşte un han".

Aventurile în Pagania încep. Ceea ce văzuseră era un castel fermecat prin care cei doi rătăcesc trei zile. După ce scapă, întâlnesc un curier trimis de Rinaldo după Orlando care îi relatează despre starea de depresie profundă a împăratului Carlo. Orlando nu e înduioşat şi anunţă că se duce cu Morgante în Pagania. Îi povesteşte de trădarea lui Gano. La Paris, curierul relatează lui Rinaldo despre intrigile lui Gano. Rinaldo vrea să-l ucidă, dar, prinzând de veste, maganzensii fug cu toţii. Rinaldo, Ulivieri, şi alţi paladini pleacă la rândul lor în căutarea lui Orlando. Ajung la abatele Chiaramonte care le povesteşte despre Orlando şi giganţi, după care pleacă mai departe atraşi cu toţii în chip enigmatic de misterul Asiei păgâne şi islamice unde ei vor să impună sau să apere ideile creştine. Înfruntarea cu Islamul e permanentă. De remarcat că, în toate luptele, creştinii vor fi net superiori sarazinilor, ceea ce va duce la numeroase acte de convertire.

Rinaldo ucide un balaur; Ulivieri — un şarpe care urma să o mănânce pe Forisena, fiica regelui Corbante, de care Ulivieri se îndrăgosteşte. El îi mărturiseşte ce se întâmplă lui Orlando, că Forisena îl iubeşte şi ea: "Şi Forisena în acest timp, ca o vicleană învinsă, era cuprinsă de dragoste pentru Ulivieri "(..) Aceste cuvinte îi străpunseră inima lui Ulivieri cu o asemenea dulceaţă, că ar fi trebuit să-i fie recunoscător lui Amor".

Ca în *Yvain*, Ulivieri se desparte de Forisena, fuge de dragoste, la sfatul lui Rinaldo. Rinaldo vorbeşte când în sarazină când în latină. Regele Corbante şi poporul sarazin cârmuit de el se convertesc la creştinism, ca în *Dighenis*. Are loc o mare serbare; Ulivieri e pe punctul de a muri din dragoste. Legătura dintre planurile paralele ale acţiunii se realizează ca în romanul de dragoste arab.

Rinaldo se bate cu Orlando, fără să se recunoască. Gano trimite o scrisoare regelui Caradoro avertizându-l că Rinaldo şi Orlando sunt trădători dar intrigile lui Gano eşuează în Asia. Meridiana, fiica regelui Caradoro se îndrăgosteşte de

Ulivieri care o iubea pe Forisena. În urma legăturii secrete cu Ulivieri, Meridiana naşte un fiu după ce se botează etc. La Paris, Gano ţese alte intrigi. Ulivieri o va duce la curte pe Meridiana. Apare şi Orlando spre furia lui Gano.

Dar Orlando înţelege că Gano a zdruncinat încrederea din sufletul lui Carlo şi pleacă în Persia unde îl ucide pe gigantul Marcovaldo, se duce la regele Amostante, iar aici, trădat şi arestat, e dat în paza Chiariellei, fiica regelui. Îndrăgostită de erou, ea îl eliberează. Rinaldo aude că Orlando e închis, îi lasă treburile tronului lui Carlo (pe care îl detronase), pleacă în Spania şi de acolo în Persia unde se îndrăgosteşte de Antea, fiica regelui Babiloniei. În drum dă peste giganţi, palate stranii etc.

Morgante îl întâlneşte pe Margutte, alt gigant de o savoare extraordinară. Morgante omoară o balenă şi în final e omorât de un rac iar Margutte va muri de râs din cauza unei maimuţe care încearcă, fără succes, să-i încalţe cizmele. Orlando îl ucide pe regele Murrocco. Rinaldo luptă cu amazoanele; Paladinii din Aria reeliberează Parisul asediat; Gano între timp îl îndeamnă pe regele arab Marsilio al Spaniei să-i atace pe creştinii comandaţi de Orlando şi aflaţi la Roncisvalle. Magul Malagigi prevede nenorocirea şi îl cheamă pe diavolul Asterotte pe care îl roagă să-l aducă pe Rinaldo din Egipt.

Pe calea aerului Rinaldo apare dar e prea târziu pentru că Orlando e bătut de sarazini. El sună din corn cerând ajutor lui Carlo. Un înger vine să-i anunţe moartea. Obosit, Orlando înfige spada în pământ, îşi face cruce şi îşi aşteaptă sfârşitul într-o scenă de o mare sfinţenie, reculegere şi apoteoză creştină. Este una dintre cele mai solemne scene. Orlando se uită de jur împrejur, şi se vede singur, fără faimoşii lui prieteni. Tonul este grav, mergând spre plânset:

„Ma poi che Orlando si vide soletto,
Si volse, e guarda inverso la pianura,
E non vede Rinaldo o Ricciardetto
Tanto che i morti gli fanno paura,
Che il sangue aveva trovato ricetto
E Roncisvalle era una cosa oscura:
E pensi ognun quanto dolar quel porta,
Quando e'vedeva tanta gente morta."

(„Şi în clipa în care Orlando se simţi singur, se întoarse şi privi întreaga câmpie; el nu îi mai văzu pe Rinaldo sau Ricciardetto, iar mulţimea îi stârni teamă, pentru că sângele părea că în fine îşi găsise un alt sălaş, şi Roncisvalle era un asemenea loc întunecat. Şi se gândi când văzu atâta omenire moartă, la câtă durere purta în ea fiecare fiinţă").

Pulci posedă arta descrierii grupurilor umane, antrenate în fapte cruciale. Orlando muribund îi dă Durlidana lui Carlo, îngenunchind înaintea împăratului tulburat, care îşi recunoaşte greşeala iar Orlando moare împăcat:

"Carlo cutremurat trăia remuşcarea şi, cu dragoste şi cu oboseală îl strânse cu mâna înmănuşată; Orlando, rămas îngenunchiat la picioarele împăratului îşi întoarse sufletul spre cer, regatul sfânt. Carlo recunoscu atunci că Orlando l-a salvat. Dacă nu ar fi fost aceste cuvinte încurajatoare, ne spune Turpin, eroul ar fi murit cu mult mai repede".

Pe câmpul de luptă, împăratul îngrozit de măcel, de mulțimea trupurilor fără viață, îmbrățișează recunoscător pe Rinaldo şi Ricciardetto. El se roagă lui Dumnezeu să-i dea puterea de a-i recunoaşte pe toți cei uciși, pentru a le oferi o înmormântare demnă. Îl descoperă pe Astolfo muribund şi, de durere, îşi pune mâna la ochi, aşa cum pelicanul îşi ascunde ochii, când vede cum şarpele îi ucide puii. Sfințit cu sânge omenesc, împăratului i se pare că întreg câmpul de bătălie țipă:

Carlo si posse per dolor la mano,
Angli occhi, quando Astolfo morto vide,
E se potessi, come il pellicano
Quando la serpe i suoi nati gli uccide,
Lo sanerebbe col suo sangue umano:
Cosi per tutto quel campo si stride...

Rinaldo şi Ricciardetto plâng de mulțimea celor uciși, ca şi ducele Namo. Plânge şi "Alda la bella" pe Orlando şi Ulivieri: Ea jură, ca Didona, să nu se mai recăsătorească vreodată. Plâng într-o jale uriaşă, pe eroi, toate țările şi oraşele imperiului: Franța, Parisul, Roma, "Ingliterra" unde e dus Astolfo, Burgogne unde e înmormântat Ulivieri.

Carlo şi Rinaldo intră în Saragoza incendiată, asemănată cu infernul şi comparată cu Troia, cea distrusă de mânia zeilor:

Or chi volessi la città meschina
In fuoco e in preda assimiglar la notte,
Immaginar conviensi una fucina
Giù nell'Inferno in le più oscure grotte

(Cine ar vrea să ştie cum într-o noapte a fost trecută prin foc şi pradă cetatea nelegiuită ar putea să-şi imagineze un cuptor încins din grotele cele mai groaznice ale Infernului")

Realismul, inexistent în romanul medieval, descrierea atrocităților, lamentația pe ruinele cetății distruse sunt procedee romaneşti ce se cer remarcate deoarece ele semnalează abandonarea simbolului abstract pentru imaginea concretă (de sorginte homerică!) şi plasticizatoare:

"Una cu pământul erau casele prăbuşite, arse, devastate, piatră pe piatră nu mai rămăsese din ele. Ce bogății uriaşe au fost atunci distruse! Câte capiteluri, construcții şi statui au fost sfărâmate! Cât de urâtă arăta în noapte acea mulțime prăjită ca nişte hălci de carne". Marsilio e prins, palatul e trecut prin foc şi sabie, Granada e distrusă, poporul îi cere lui Carlo să-l crucifice; Marsilio moare. Gano trădătorul e tăiat în bucăți de popor. Şi toată această zvârcolire umană e narată cu un aer de bufonerie care l-a făcut pe De Sanctis să afirme că "bufonul... este spiritul însuşi al povestirii". Bătălia, al cărei final e atât de tragic, de apotetic pentru că acum moare însuşi Orlando, eroul absolut al creştinătății, debutează pe cel mai comic ton cu putință:

Unu-l vrea fiert pe Macon, altul fript;
Şi fiecare duşman o turtă vrea să-şi facă;
Să mergem deci curând la luptă,
Ca moartea să n-aştepte supărată...

Lucifer "înghite în ciorchini" sufletele sarazinilor care "plouă" în infern,

sfântul Petru,

.. cam bătrân acolo-n poartă
Cred că mult în ziua aceea s-a trudit
Şi urechi bune trebuia să aibă
Atât de tare sufletele strigau Osanna!
Când ceruri le purtau
Aşa că barba şi părul mult îi asudau...

Dacă ar fi să facem comparația cu *Lancelot* sau *Yvain*, atunci ar trebui să acceptăm că în asemenea fragmente avem în față "cavaleria așa cum fusese concepută şi deformată de plebe".

Arhitectura epică renascentist cavalerească readuce în roman realismul descriptiv, insistența epică pe gest, obiect, stare sufletească, realitatea psihologică şi obiectuală ca şi personajul violent negativ Gano sau personajul manipulabil pentru că în cele din urmă Carlo este un împărat senil, mincinos, la discreția trădătorilor şi intriganților, un antierou.

Byron spusese că Pulci a fost părintele epopeii eroi-comice. Acest lucru se datorează nu doar scenelor de magie (în care Florența excela) de o exuberanță ironică, ci mai ales prezenței celor doi uriaşi Morgante şi Margutte "de o vitalitate exuberantă, pur fizică, de o violență primitivă şi irațională"[372]. Aventurile încep să aibă o alură specifică, un amestec de rătăcire sarcastică şi inteligentă punere în valoare a eroului, ceea ce le conferă un aer picaresc. Cei doi uriaşi apoi constituie o "contrapondere a eroismului cavaleresc" încarnând "un ideal negativ, un contraideal al cavaleriei"[373] . Umorul lui Morgante, eliberarea Florinetei de către giganți – "o fantastică celebrare a cinismului, a veseliei şi vulgarității, o adevărată şi clară parodie a faptelor nobile şi gentile" — se constituie în cele din urmă prin "coloritul plebeu" într-o satiră a lumii cavalereşti. Dialogurile capătă o savoare extraordinară. Confesiunea lui Margutte poate fi considerată, în acest sens, antologică.

Morgante, cel ce se convertise la creştinism, îl întreabă în ce crede, iar Margutte îi dă un răspuns de un cinism fără egal:

"Ca să-ți spun drept, eu nu cred mai mult în negru decât în albastru, ba mai degrabă într-un clapon, fie fiert, fie dacă vrei — fript. Şi cred uneori chiar în lucrurile foarte gustoase şi bune cum ar fi berea, pe care dacă nu o am, cred şi mai mult în must, acel must înțepător din care se face vinul cel mai gros; deci cel mai mult cred în vinul bun şi cred că va fi iertat de păcate acela care crede aşa... Vrei deci să ştii care-i credința mea?

Păi sunt născut dintr-o călugăriță grecoaică şi dintr-un preot ortodox, din Bursia, tocmai în Turcia, şi încă de la început mi-a plăcut să mă desfăt acompaniindu-mă din scripcă, deoarece aveam destulă imaginație ca să recit despre Troia, Hector şi Achile"[374]...

Margutte şi îşi expune păcatele fără să-i pese. Nu are nimic sfânt, neruşinarea lui e fantastică şi atât de "modernă", încât mi se pare că-i auzim deja

[372] Luigi Pulci, *Morgante*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, în *La letteratura italiana Storia e testi,* vol. 17, introducere de Franca Ageno
[373] *Op.cit.*
[374] Luigi Pulci, *op. cit*., Cântul XVIII, octavele 115-142.

pe Pantagruel, Panurge, Lazarillo.

De o mare modernitate, în ilustrarea unei alte psihologii şi a unui alt comportament, mult mai apropiat de creatorul tulburat al Renaşterii care l-a pierdut pe Dumnezeu, este titanul rebel Astarotte chemat de vrăjitorul Malagigi. Astarotte face parte dintre demonii căzuți; cândva răzvrătit şi pedepsit de mânia divină apare ca un spirit liber, mulțumit de starea sa:

Uno spirto chiamato é Astarotte,
Molto savio, terribil, molto fero;
questo si sta giù nelle infernal grotte:
non è spirto folleto, egli e più nero...
(Cântul XXVIII, octava 119 şi urm)

După ce află de la el că Rinaldo e în Egipt şi Ricciardetto în Grecia, Malagigi îi cere să-i aducă la Roncisvalle, unde aşteaptă Orlando. Malagigi îl întreabă cu acest prilej pe Astarotte în ce crede, de ce este damnat. Romantismul se află aici *in nuce*. Căderea îngerilor la I.E. Rădulescu, creațiunea sunt inspirate de aici într-o mai mare măsură, cred, decât din Hugo.

Astarotte vorbeşte despre "se quel primo Motor ch'ognuni adora", cauza lucrurilor, după care urmează explicații ce merg spre motivarea căderii îngerilor cu trimiteri ce amintesc de erezia ariană. Importantă este apariția ca personaj a "îngerului căzut" — mit care include unele dintre cele mai interesante sensuri filosofice pe care le îmbracă destinul europeanului occidental. Tema semnalează o tensionată aspirație spre libertatea absolută şi totală — *o ispitire* ce frizează experiențe existențiale necunoscute de alte spații spirituale. Nu este greu de văzut că demonul Astarotte, prăbuşit odată cu Lucifer, dezvoltă deja în romanul lui Pulci o nostalgie proprie nu doar omului Renaşterii, ci şi celui din epocile de civilizație ce-i vor urma, spre autonomie totală — ascensiune periculoasă prin dezechilibrele provocate în sufletul său din cadrele civilizației moderne.

Prezența ființelor serafice, modelul de geneză, structura cerului amintesc de teoriile lui Georgios Gemistos Plethon expuse la Florența pe la 1415, conform cărora corpul sufletului invizibil aeriform şi nemuritor, mijloceşte legătura dintre suflet şi corpul omenesc. Pe de altă parte prin *corpul aeriform*, sufletul omului se aseamănă cu demonii din sferele sublunare.[375] Astolfo e o asemenea făptură filosofică ieşită din concilierea platonismului cu creştinismul, ca şi toate ființele lui Pulci sau Ariosto, ce îşi arogă dreptul de a face legătura dintre pământ şi sferele cereşti. De aceea şi erosul romanului cavaleresc renascentist va fi un alt fel de eros.

Marsilio Ficino afirmă chiar în a doua jumătate a veacului al XV-lea, în faimoasa Academie platonică din Florența, că materia e însuflețită de Eros, cel care "determină spiritul îngeresc şi sufletul lumii să se reîntoarcă la Dumnezeu pentru a se desăvârşi". Iar sufletul e nemuritor "pentru că îşi are principiul în sine însuşi şi pentru că depinde de Dumnezeu, se raportează la el, îşi primeşte existența de la el"[376] etc. , sufletul având acces la toate nivelele universului, putându-şi

[375] P.P. Negulescu, *op.cit*.
[376] *Op.cit*., p.181.

asuma şi viaţa plantelor, a demonilor, îngerilor şi sondând misterele lui Dumnezeu.[377]

Platonismul florentin susţinea de asemenea că "Dumnezeu este izvorul oricărei mişcări". Ideea s-a rafinat, iar în Florenţa filosofică şi literară ea a căpătat nuanţe noi. Divinitatea va fi la Pulci "un Primo é nel Ciel, che tutto intese, da cui tutte le cose son create" — un principiu care asigură ordinea unitară din natură, în cel mai înalt grad, fiind expresia unei raţiuni cosmice. Tot Pulci, prin Astarotte, vorbeşte de "necessitate" şi cauzalitatea din natură ce au ca izvor acel "Motor davante, da cui procede ogni virtù informante". Acest pasaj tulburător vădeşte cât de înrădăcinate erau asemenea idei în gândirea florentină şi, mai ales, că izvorul mişcării universale numit de contemporanul lui Pulci, Leonardo da Vinci, "forţa motrice primordială", constituia un loc comun al gândirii filosofice florentine din secolul al XV-lea. "Ce admirabilă este justiţia ta, forţă primordială! — scria Leonardo — Tu n-ai voit să-i lipsească nici unei puteri ordinea efectelor ei necesare..."

Romanul îşi asumă cu alte cuvinte discursul filosofic. Încep să se dezbată ideile prin personaje, ideile fiind o sursă de naştere a tensiunii şi dramatismului. Ia amploare chestiunea religioasă, înfruntarea dintre creştini şi sarazini cu tot ceea ce decurge de aici în plan uman, filosofic, epic, estetic, culminând cu ceea ce s-a numit revanşa gândirii creştine asupra aceleia "păgâne" — prin păgân înţelegându-se ateismul renascentist — o dată cu Tasso.

La Gerusalemme liberata de Torquato Tasso face parte deja din barocul literar, care începe să elaboreze versiunile sacre ale romanelor Renaşterii. El afirmă totdată o tensiune psihologică a spiritului artei Reformei şi manieriste, datorată pe de o parte laicismului, hedonismului şi amoralismului renascentist, şi pe de altă parte noii morale catolice, fricţiunilor reieşite din ciocnirea noii ştiinţe experimentale cu religia care dorea să fie raţională şi nu numai fideistă[378] . Tensiuni ce vor culmina cu tragedia vieţii lui Tasso şi cea a lui Galilei.

Tensiunile se vor îmblânzi totuşi ceva mai târziu, dar tot "în mod baroc", stingându-se în "amabilitatea umanistă a lui Cervantes şi acceptarea misterului la Blaise Pascal". De fapt, prin evoluţia teoriei literare renascentite de la platonism, manierism la aristotelismul baroc, proces care începe în Italia, se reintroduc în roman valorile creştine, umilinţa condiţiei umane aflate la antipodul moralei "modene" din *Il Cortegiano*, considerată cartea Renaşterii.

Barocul, pe care Tasso doar îl prefigurează, deoarece face parte încă din "clasicismul renascentist" colorat la el de un "pitoresc — muzical şi baroc", integrează metafora într-o figură stilistică descriptivă sau simbolică, transformând-o "dintr-o figură de stil într-o figură a gândirii". Din unghiul umanismului renascentist, observa Hatzfeld, "manierismul distruge simbolismul profund al mitului clasic, menţinut de Renaştere, şi goleşte mitul, considerându-l ornament ezoteric. Generaţiile secentiste (în italiană acest cuvânt mai înseamnă manierism, baroc n.n.) încearcă să substituie mitului un simbolism mai realist sau să-i dea o

[377] André Chastel, *op.cit*.,p.43

[378] Helmut Hatzfeld. *L'Italia, la Spagna e la Francia nello sviluppo del Barocco letterario* în *La Critica stilistica e il baroco letterario*, Firenze, 1960, pp. 214 şi urm.

interpretare cu adevărat creştină".

Conciliul din Trent (1546-1563) a guvernat cele două faze ale stilurilor Contrareformei. Manierismul, ca stil principal al Renaşterii şi al Reformei, a fost în plan spiritual o expresie a dezintegrării formale iar barocul -- o expresie a reintegrării formale sau o expresie a Contrareformei. Ceea ce nu exclude inversiuni, falii cronologice, pentru că în cultura europeană manierismul este o reacție constantă împotriva normelor clasiciste, o revizuire a stilului establishment-ului literar indiferent de perioadă.

Arta manieristă este profund tulburată de îndoieli şi chiar ilogică, interesată de obscuritățile existenței. Artistul şi personajul manierist se eliberează de prozaismul vieții cotidiene pentru a se lăsa absorbit de sferele înalte ale spiritului şi viziunilor puternic intelectualizate. El este teoretic, elitist, neliniştit, distorsionat, straniu. Manierismul, discutat de Wylie Sypher într-un studiu remarcabil despre pictura şi poezia Renaşterii,[379] se afirmă din plin în arhitectura epică a Renaşterii.

L-am descifrat în nebunia personajului lui Tasso, în suferința, anxietatea şi deprimarea personajelor romanului pastoral, în dezechilibrele lui Don Quijote, în isteria, drama, psihologiile în criză, pasiunile violente, monologul împins la paroxism, în arhitectura epică discontinuă, care se ajustează conform ruperii relației cu lumea din romanul pastoral şi picaresc, în teatralitatea Arcadiilor, şi fluiditatea personajelor (pe care Panofsky, în *Studies in Iconology*, o definea drept reprezentarea serpentinată – *figura serpentinata* --, „the revolving-view"), în jocurile lingvistice ce dezintegrează limbajul în romanele lui Rabelais.[380] Romanul picaresc, de pildă, este baroc prin spațiul imens şi volum, dar manierist prin tensiunea psihologiei în criză.

După Croce, barocul – care în principiu a fost considerat de exegeză stilul dinamic ce rezolvă tensiunile manierismului -- a fost generat de timpuriu în Renaştere, chiar de umanismul şi imitația metodică a antichității (umanismul fiind o consecință a acestei imitații). De aceea, barocul "a fost jocul rece al intelectului, plăcut unei societăți galante, care nu mai cunoştea decât valoarea formelor fără viață" [381]. Galanteria, codul amorului curtenesc din Evul Mediu trec aşadar în Renaştere sub o formă schimbată. Petrarca crease limbajul poeziei de dragoste, consolidat de platonism, limbaj care domină romanul cavaleresc renascentist şi în

---

[379] Wylie Sypher, *Four Stages of Renaissance Style :Transformation in Art and Literature 1400-1700*. Peter Smith, Gloucester, 1978.

[380] Franzsepp Wurtenberger*, Mannerism—the European style of the sixteenth century*, New York, 1963. „The Mannerist had to be prepared to free himself from the realities of this earth like a visionary and soar into higher spiritual spheres." (...) To be a Mannerist the artist had to have a bent for the eccentric, withstand the exaltation of ingenuous mental experiments, subordinate himself to the dominion of the over cultivated intellect instead of natural intuition, enjoy playing with incongruous ideas, place the artificial before normality and cramping convention, be receptive to the theoretical side of artistic creation, be full of enthusiasm for the ideal delight in the reckless distortion of his materials. All this demanded a mental attitude which naturally enough was only within the reach of an elite.[…] The father and creator of the Mannerist movement was Michelangelo." „Mannerism is not a naïve style; it is consciously guided by higher vision and disposes of a highly developed theoretical literature which is not merely a by-product; if anything, it gives a philosophical exposition of the driving force behind practical artistic activity (. .)His main character is „The intellectually eminent man; the virtuous man (the man who represents the ideal of virtue"). (*Introduction*)

[381] Domenico Petrini, *op.cit*.,p.26.

general tot Cinquecento-ul curtezan şi galant, culminând în drama şi romanul pastoral. Torquato Tasso (1544-1595) prin *Ierusalimul eliberat, aparţin*ând totuşi tematic eposului eroic trecut prin umanismul renascentist, apare drept "ultimul erou al entuziasmului grandios petrarchist al virtuţii, încarnate în eroi dotaţi cu toate calităţile, asemeni acelor timpuri ideale ale perfecţiunii umane deţinând laolaltă cultura şi puterea".

Barocul este, în fapt, ca şi manierismul, un stil estetic cu proprietăţi independente de motive locale, o tendinţă estetică ce transcende contextul istoriei, afirmând o mentalitate pentru care stilul de înfăşurari, ascunderi, teme specifice (oglinda, visul, iluzia, fantomele, motivul gemenilor, antinomii precum adevăr/minciună, lumină/întuneric, raţiune/pasiune, spirit/carne) este simptomatic. Auto descoperirea sau descoperirea sinelui defineşte conştiinţa barocă prin autoportret sau monolog interior, moralismul împins la maximul, visul. Comedia epică, spectacolul comic îi este natural. Barocul afirmă extravaganţa vizuală într-un teatru al conflictelor fără sfârşit.[382]

Manierist şi baroc deopotrivă, Tasso scrie şi trăieşte în cea mai puternică stare de criză a Renaşterii. Reforma protestantă începuse odată cu refuzul lui Luther din 1519 de a-şi retracta doctrina eretică, ceea ce a scindat lumea creştină. Sarcina Conciliului din Trent (1546 -1563) a fost aceea de a rezolva tensiunile conştiinţelor epocii, de a ataca Protestantismul, de a curăţi lumea catolică de erezie. Acest lucru s-a făcut printr-o afirmare dogmatică, *ex cathedra*, şi nu printr-un sistem coerent de gândire.[383] Ceea ce a provocat o puternică criză spirituală.

Drama Conciliului a fost drama conflictului dintre simţuri şi suflet, o tensiune care a dus la o criză de conştiinţă în epocă. Între carne şi spirit se instalează un hiatus ; incertitudinea şi nesiguranţa nu îşi găsesc o rezolvare. Psihologia manieristă este acea care le exprimă sau sugerează, în tot tragismul lor.

Mai poate fi citit azi Tasso? Şi, mai este el citit azi la noi?

Da, este citit, şi numai el ci şi Pulci, Boiardo, Ariosto. Jurnalele lui Radu Petrescu — ca să amintesc cel puţin de ele – sunt pline de trimiteri interesante la romanul cavaleresc al Renaşterii. În *Orlando innamorato* de pildă, Radu Petrescu regăseşte "tablouri de un farmec intens, pe lângă versuri pline de dulceaţă"[384] şi apropie lupta lui Călin cu zmeul din *Călin nebunul* de Eminescu, de un episod consumat în lupta lui Ranaldo cu Balisardo [385]; în *Orlando furioso* descoperă, într-o scenă, "fiorul infinitului"; pe Pulci îl vede înrudit cu Rabelais prin "melancolie", pentru ca Tasso — alături de Homer — să fie unul din pilonii de referinţă ai demersului reflexiv.

Da, farmecul lui Tasso rezistă în ciuda naraţiunii exagerat hagiografice,

---

[382] Christopher Braider, *Baroque Self-Invention and Historical Truth. Hercules at the Crossroads*. *Studies in European cultural Transition*. Volume Twenty Three. Ashgate, 2004. („The baroque is less a doctrine than a *clash* of doctrines, conflicting perspectives paradoxically united by antagonisms... a *transition* whose essentially labile character is obscured by frozen, ritualized expression it receives in the symptomatically crepuscular cultures of Counter Reformation Rome of Hapsburg Spain ").

[383] Sypher, *op. cit*., p.162 ş.u.

[384] Radu Petrescu, *A treia dimensiune*, Cartea Românească,1984,p.46.

[385] Radu Petrescu, *Ocheanul întors*, Cartea Românească, 1977,p.312.

teziste (Bouillon seamănă cu Sfântul Antonie care rezistă tuturor ispitelor, comunică direct cu îngerii şi Dumnezeu, are parte de apoteoză şi graţie), corespunzând sufletului sincer credincios al lui Tasso; în ciuda complicaţiei epice ţesute cu ambiţie, dificil de urmărit şi de acceptat, ce se vrea nu ficţiune ci adevăr istoric. "Realismul" istoriei cruciadei fiind contrazis de fabulaţia tipic medievală, cu implicaţii şi înscenări "păgâne" (antice), se naşte o inadecvare între cadrul romanesc cu pretenţii de verosimilitate şi scenariul fantastic.

E înfruntarea celor doi oameni care, cum observa De Sanctis, "se luptau în el: păgânul şi catolicul". Ficţiunea cu pretenţii de adevăr în sensul adecvării la real — iată un ţel la care nu a năzuit niciodată romancierul secolului al XII-lea sau al XIII-lea, dar care începe să fie căutat şi cultivat de Boiardo, Pulci, Ariosto. La început, ei şi iau ca personaje prezenţe ale unei istorii intrate, e adevărat, în legendă — este vorba de secolul al VIII-lea. Tasso micşorează cu mult această distanţă, iar tendinţa spre realism se va accentua în romanul francez şi spaniol.

Iată acum câteva precizări istorice. După cum se ştie, semnalul cruciadelor a fost dat de papa Urban II în anul 1095 la Conciliul de la Clermont prin celebrele cuvinte adresate nobililor Europei: "Lăsaţi la o parte duşmănia care vă slăbeşte puterile şi plecaţi spre locurile sfinte (...) Regatele Asiei aşteaptă să le cuceriţi". Personajele lui Tasso, majoritatea reale istoric, au şi ele o istorie mai puţin romanţioasă. Petru Eremitul a fost unul din conducătorii primei cruciade şi anume a fazei denumite Cruciada sărăcimii.

Ajuns la Constantinopol în august 1096, el a fost primit de împăratul bizantin Alexis I. Totul a degenerat însă într-un eşec zdrobitor din cauza conflictului dintre cruciaţii prădalnici şi puterea imperială bizantină. Mai mult, armata lui Godefroi de Bouillon, duce al Lotharingiei de Jos, a asediat Constantinopolul în urma răcirii relaţiilor cu împăratul Alexis. Înfrânt de împărat, Godefroi se angajează să restituie Bizanţului fostele teritorii pierdute din Asia, ceea ce nu se va întâmpla decât în parte. Asediul Ierusalimului început la 13 iunie 1097, cucerirea lui şi a altor teritorii au fost izbânzi destrămate de tensiunile dintre cavaleri, de orgoliile lor nemăsurate şi uriaşa dorinţă de a intra în posesia cetăţilor şi bogăţiilor cucerite. Istoria primei cruciade are drept corespondent veridic în romanul lui Tasso în special dezbinarea, tratată de Tasso ca o stare transmisă cruciaţilor de puterile malefice aflate în slujba sarazinilor.

Fără Tasso s-ar înţelege mai greu legătura dintre Boiardo şi Cervantes. Falia dintre real (istoria cu noile ei tipuri umane) şi idealul de perfecţiune al cavalerismului creşte. La Tasso ea declanşează pesimismul, dând naştere unei viziuni sumbre a existenţei, pe care o văd esenţial manieristă. La Cervantes, pentru prima oară în istoria romanului Occidental, ironia vine să reformuleze datele condiţiei umane profund tragice, sfâşiate între contingentul cu nuanţe totalitare şi libertatea transcendentă obţinută doar prin moarte. *Gerusalemme liberata* mai semnifică deopotrivă apoteoza unui eşec (e vorba de romanul cavaleresc din Renaştere) şi puntea spre metamorfoza personajului cavaleresc în câteva arhetipuri majore ale romanului european — cum ar fi *păstorul* (personajul sentimental), *pantagruelicul* (personajul vital), *picaro*-ul (cinicul reflexiv şi rătăcitor), *donquijote*-le.

Eroismul cavaleresc în *Ierusalimul eliberat* apare ca o modalitate de afirmare a virtuţilor creştine într-o lume pentru care cavalerismul devenise de mult

o ficțiune. Instituția cavalerilor fusese de altfel înființată de imperiu şi biserică în secolul cuceririi Sfântului Mormânt şi alungării Islamului din teritoriile Asiei râvnite de Occident (ceea ce a provocat conflicte cu Bizanțul, după cum am văzut). Ulterior, dezamăgită de insuccese, pentru că după lupte istovitoare cruciadele vor sfârşi cu un eşec, instituția cavaleriei se ataşează de alte valori umane şi culturale, ceea ce va declanşa conflicte chiar între ordinele cavalereşti şi biserică. Tasso, scriind despre prima cruciadă victorioasă, readuce în secolul al XVI-lea suflul eroismului creştin primitiv, receptat cu satisfacție de ceea ce s-a numit ofensiva Contrareformei, a spiritului mistic şi religios contra spiritului liber al Renaşterii. Romanul în versuri al lui Tasso (despre octava tassescă s-a spus că este o construcție savantă şi subtilă, în care ultimele două versuri, care şi rimează pereche, satisfac o aşteptare, sunt epigramatice), debutează de altfel cu o invocație, o stare de elevație mistică.

Goffredo (Godefroi de Bouillon) luptă în fruntea cruciaților de şase ani în Orient împotriva sarazinilor. Alături îi are pe neîntrecuții cavaleri Rinaldo, Tancredi, Raimond, Balduin. În ciuda succeselor, ei nu au reuşit să-i izgonească pe păgâni din Cetatea Sfântă. Înțelegând starea psihologică a combatanților, Dumnezeu dă poruncă arhanghelului Gabriel să-i vestească lui Godefroi că se bucură de grație divină şi că lupta lui va fi încununată de izbândă. După revelarea mesajului divin, Godefroi le cere curaj cavalerilor, vitejie şi, după o evaluare politică a situației din Asia, hotărăşte ca asediul să înceapă imediat.

Aventura nu se naşte deci din dorința de aventură a cavalerului rătăcitor (aproape suprimat de Tasso), ci dintr-un comandament divin, ca la Homer sau în romanul grec. Naratorul trece în revistă cu gravitate armata multinațională a creştinilor şi pe comandanții ei încercați, Rinaldo, de pildă, care "Nu vrea putere el, cum nu vrea aur,/ Ci neoprite care, triumfale…"[386] Tancredi, în schimb, e îndrăgostit fatal de Clorinda,sarazina cu care îsi încrucişase spada într-o luptă: "Minune, căci abia născut amorul/ I se vădi a-i fi stăpânitorul". Tensiunea creşte; marea geme de navele creştine, soldații se grăbesc să ajungă la locul "unde-a pătimit Isus". Între timp, sarazinul Aladin, regele Ierusalimului, adună la rându-i pe neîntrecuții cavaleri Soliman, Argante şi pe luptătoarea Clorinda. Vrăjitorul Ismen se oferă să convoace în ajutor forțele infernale. Magul Ismen, "creştin cândva, acum mahomedan", îl sfătuieşte pe Aladin să fure şi să pângărească icoana fecioarei Maria aflată într-o biserică din Ierusalim, deoarece Ierusalimul nu va mai putea fi cucerit de creştini.

Regele acceptă, dar noaptea relicva bine păzită dispare misterios. Aladin dă ordin să fie măcelăriți toți creştinii din cetate, dar fecioara Sofronia se oferă ca jertfă, spunând că ea a furat icoana. Iubitul ei, Olind, pentru a o salva de rug, mărturiseşte că el e hoțul. Episodul criticat de exegeza vremii ca parazitar, fără implicații ulterioare, e într-adevăr fad, dar anunță marea temă a iubirilor devastatoare ale acestui epos. În timp ce flăcările se înalță, apare păgâna Clorinda, fecioara războinică, ce va fi ucisă de propriul ei iubit, cavalerul Tancredi. Ea află de la un bătrân întreaga întâmplare şi, simțind că cei doi sunt nevinovați, obține de la Aladin eliberarea lor.

[386] Torquato Tasso. *Ierusalimul liberat*, în româneşte de Aurel Covaci, EPL, 1969. Citatele în limba română aparțin acestei ediții (cu excepțiile semnalate în text).

Crudul sarazin Argante merge între timp în solie la Bouillon şi îi cere, în vorbe meşteşugite, să lase Ierusalimul şi să încheie pace cu Asia. Îl avertizează de pericolul turcesc, persan şi se îndoieşte că Bizanțul, "perfidul grec", va respecta alianțele cu Occidentul. Prinții creştini sunt indignați, iar răspunsul lui Bouillon e o capodoperă de hotărâre, o sfidare a laşității şi a morții. Creştinii atacă cetatea. Occidentul sfidează Asia chiar la ea acasă. În iureşul luptei Tancredi se înfruntă, fără să ştie, cu sarazina Clorinda, femeia pe care o adoră. Coiful Clorindei zboară, Tancredi rămâne stană de piatră. Îşi mărturiseşte dragostea, şi îşi oferă inima pentru a fi ucis. Clorinda, la rândul ei, uluită, e gata să fie ucisă de creştini, dar Tancredi o salvează. De pe metereze sarazina Erminia, îndrăgostită şi ea, în secret de Tancredi, urmăreşte lupta alături de sultanul Aladin.

În memoria cititorului încleştarea produce un ecou cultural, ea reînvie lupta dintre troieni şi ahei. Simțim, readusă în roman, tensiunea teribilă a aşteptării din Iliada, dar în registrul de sensibilitate al unui clasicism deja înclinat spre tensiuni insuportabile. La vederea cetății lui Cristos, cavalerii creştini, oastea întreagă sunt cuprinşi de un paroxism mistic, de o criză religioasă pe care Tasso o surprinde genial:

Ecco apparir Giuerusalem si vede
Ecco additar Gierusalem si scorge,
Ecco da mille voci unitamente
Gierusalemme salutar si sente...

Unii cavaleri plâng, alții se flagelează strigând că vor să moară în şi pentru cetatea sfântă. Tasso descrie, în continuare, cu lux de amănunte duelurile, uciderile, cruzimea, uzând de repertoriul spectaculos al masacrelor. Creştinii sunt în cele din urmă respinşi. Mâhnit, Bouillon trimite ostaşii în codru să aducă lemn pentru făurirea unor maşini de asalt. Acest codru "al sîhlelor" cu chiparoşi, cedri, brazi, paltini va juca un rol important în intriga țesută de forțele infernale, un adevărat război secret purtat în spatele frontului între oameni, cer şi infern.

Cântul IV enunță sumbru motivul diabolicului. Forțele infernale intră direct în joc alături de sarazini. Lucifer trimite spiritele rebele, îngerii răzvrătiți la luptă. Magul Idraot, a cărui nepoată "-i Orientului întreg cununa/ cunoaşte ea magia-ntunecată/ Surori i-s viclenia şi minciuna", propune un plan mult mai subtil: să trimită pe frumoasa vrăjitoare chiar în tabăra lui Goffredo (Godefroi) pentru a-l seduce iar de nu e posibil, atunci să atragă pe cât mai mulți cavaleri departe de câmpul de luptă. Armida este, ca şi Angelica, femeia de o frumusețe divină cu minte şi inițiativă masculină (ca şi Clorinda şi chiar Sofronia). "Victimă a propriei magii" în cele din urmă, ea constituie axul central al romanului. Armida e magiciana în care va învinge femeia, artistul prin excelență, capabil a crea "vraja rațională".

În tabăra creştină, unde vine sub pretextul unei cereri de ajutoare pentru cucerirea cetății din care fusese chipurile alungată de sarazini, Armida acționează ca o veritabilă teroristă a timpurilor de azi deghizată într-un *human rights activist*. Ea seduce o mulțime de cavaleri care, spre supărarea lui Godefroi, sunt gata să o urmeze. Armida desfăşoară adevărate strategii ale frumuseții ucigaşe, uzând de un arsenal uluitor al disimulării. În cele din urmă, floarea cavalerilor cade în capcana

Armidei; dar asta nu e totul, pentru că spiritele infernului agravează dezbinările. Zâzania, intriga înfloresc în tabăra creştină. Un cavaler îl jigneşte grav pe Rinaldo şi în urma duelului primul va fi ucis. Bouillon îl condamnă pe Rinaldo la temniță, dar Tancredi îl înştiințează şi Rinaldo fuge însoțit de doi scutieri. Noaptea, alți cavaleri îndrăgostiți fug pe furiş din tabără după Armida.

Tasso se lansează, cu acest pretext, într-o veritabilă filosofie a iubirii, prin speculații de care epoca era plină. Aflăm acum şi povestea de dragoste a Erminiei, amorul ei nefericit pentru Tancredi. Sarazina e sfâşiată între dragoste şi datorie (ură) la modul cel mai corneillian cu putință. Ca şi Armida, Erminia aduce în romanul lui Tasso, saturat de fantoşe idealizate, "tipul omenesc, idilic, elegiac şi nu eroic, tragic" (De Sanctis). Suferința ei e paroxistică. În dialogul eurilor, cinstea se înfruntă cu dragostea. Aflând că Tancredi e grav rănit, Erminia fură armura Clorindei, o îmbracă şi vrea să ajungă în tabăra creştină, pentru a-şi tămădui iubitul adorat în secret. Dar în timp ce solul ei aşteaptă răspuns de la Tancredi, cruciații cred că o au în fața ochilor pe frumoasa Clorinda şi încep urmărirea. Fata fuge, Tancredi crezând că e în joc adevărata Clorinda, pleacă să o ajute.

Cântul VII e faimos pentru că e un punct de răscruce, dar şi pentru că enunță teme ale romanului neoplatonic şi pastoral. Nefericita Erminia se înrudeşte în multe privințe cu Diana lui Montemayor sau Galatea lui Cervantes. Fuga disperată a Erminiei e urmărită de narator cu o discretă plăcere şi chiar cu tandrețe. Voi folosi, pentru acest capitol, până la octava a IX-a traducerea lui Asachi şi, de aici înainte, până la finalul cântului, pe aceea a lui I. E. Rădulescu[387] care — deşi scrisă într-o limbă "italienizată" — e mult mai aproape de suflul epic romantic, pasional şi dramatic al lui Tasso:

Îns-Erminia atuncea printre plântele umbroase
Ale codrului sălbatic de spărietul cal se poartă.
Frânele, nu mai guvernă ale ei mâini tremuroase
Şi ajunsă-acum se pare între vie şi-ntre moartă,
Că în giruri înmiite, peste căi întunecoase
O conduce cursierul unde-l mână oarbă soartă
Încât repede o scapă, 'poi de tot o depărtează
Şi o face nevăzută despre cei ce o vânează (...)
A fugit ea noaptea toată, ziua-ntreagă următoare,
Rătăcind făr-a şti unde, făr'să aibă vreo scutire,
Ea nu vede, nici aude în jur a ei lungoare
Decât ale sale lacrimi, decât trista-i tânguire.
Dar când soarele-n tărie de la car cu strălucoare
Cursierii săi opune în ocean spre-adăpostire
Către limpedele ape a Iordanului agiunsă,
Pe-a lui râpă se destinsă d-osteneală acum pătrunsă.

Dar nici în somn, amorul nu o lasă. Se trezeşte în zori într-un paradis floral, "şi-n mirare vede acele/ adăposturi pastorale unde liniştea domnează".

[387] Gheorghe Asachi. *Opere*, Vol. I, 1973. *Ierusalimul eliberat*, Cântul VII- traducere din italiană şi I. E. Rădulescu ed. cit., *Gerusalemme liberata*, Cântul VII.

Plânge cu bocete. Sunetele buciumului anunță o turmă. Tabloul idilic o uimeşte pe Erminia:

Ea răsare, naintează, şi-atunci vede lâng-o turmă
Un cărunt om care şede sub a umbrei apărare,
Țesând paneri din vergel şi cu mângâiere multă
De trei juni ce-i stau aproape dulce cântecul ascultă.

Iar Erminia "cu rost dulce-i salutează/ A ei față blondioară ş-aurite coame arată: "O, voi, care zeu aice deplin binecuvintează,/ Pacinica lucrare, zise, nu vă fie preacurmată"... Această lume, i se spune, "N-a curmat-o niciodată arma cruntă a lui Marte"...

Păstorul face o dată cu octava a IX-a elogiul vieții modeste şi liniştite, lipsită de mari ambiții. El a fost un om de vază în Egipt, dar dezgustat, a lăsat curtea regală pentru că "în pacea acestor crânguri aflai zile senine". Erminia îl roagă:

adună-mă cu tine în cest alberg pacefic,
primeşte-mă de oaspe a-l locui-mpreună
că inima mea, poate, între aceste umbre,
de greul ce-o apasă afla-va uşurință.

Într-un peisaj idilic (oițe, fagi, lauri, şiroaie de lacrimi) "regala copiliță" plânge amorul nefericit pentru Tancredi care "cătând-o, prea departe de ea se rătăceşte". Cavalerul intră în "păduri vecine", geme de durere deoarece crede că Erminia e Clorinda! Un curier îi iese în cale şi-l duce, amăgindu-l, la castelul Armidei. Un cavaler — Rambaldo de Gasconia – îi cere să se predea şi să lupte împotriva creştinilor. Are loc o luptă pe care Armida o urmăreşte nevăzută, luptă relatată cu lux de amănunte:

Sar țăndări şi schinteie la răpedea izbire,
Şi trădătorul simte în inima sa gerul.

Se lasă o întunecime grea. Tancredi, fără să vrea, intră în cetate. Cade prizonier ca şi Yvain. E disperat pentru că în zori trebuia să se lupte cu Argante care, dis-de-dimineață se armează – "teribili şi-ntoarce crunți, beți ochii de sânge, de mânie/ mişcările-i fieroase răsuflă spaima, moartea/ ş-amenințări de moarte se răspândesc prin fața-i"...

Goffred e disperat, "lipseşte toată floarea eroilor din oaste" plecați, amăgiți de Armida. Vrea să lupte el în locul lui Tancredi, dar Raimondo nu-i permite. Va lupta chiar el. Argante furios strigă:

"O, ginte neînvinsă, o, popol al Europei!
Un om singur vă sfidă, vă cheamă la bătaie..."

"Raimondo de râsul lui s-aprinde,/ mai mult acel ultragiu să sufere nu poate" şi călare pe Aquilino se avântă-n luptă, rugându-se lui Dumnezeu să-i dea

puterea să-nvingă pe "Goliat superbul". Iar ruga lui e "ca flacăra întocmai ce către cer se suie/ Iar sempreternul pater primind-o, alege/ din cetele de angeli pe unul spre-apărare"; lupta începe, pe "murii cetății" stau în şiruri barbarii, vizavi creştinii toți aşteaptă "în ordin de bătaie" iar Clorinda scrutează de pe deal deznodământul.

"Cerescul angel" abate crunta lovitură a lui Argante, printre altele de un sarcasm verbal remarcabil. Circasianul e uluit, cuprins de enervare. "De furie păgânul crud buzele îşi muşcă/ şi rumpe lancea, — azvârlă şi blestemă-ncercare şi trage fierul iute şi răpede s-avântă", dar Raimond "face-n dreapta şi lasă curs lovirii/ şi îl izbeşte-n frunte, şi pasă înainte/ Din nou în loc se-ntoarnă ferocele Argante;/ din nou ş-acela însă în dreapta-l las-a trece"... A treia oară "furiosul păgân" loveşte în gol, fiind rănit:

În van turbeaz-Argante şi zbiară de turbare,
Şi surda îş deseacă mânia şi puterea,
Tot nu se lasă crudul şi, rendoind se-ntoarnă
Mai verşunat, mai tare şi beat se rătăceşte.

Spada circasianului se face bucăți, Raimond se opreşte. Lupta corp la corp e în avantajul contelui. Dar Belzebut intervine; creează o fantasmă asemănătoare Clorindei care îl sfătuieşte pe săgetătorul celebru Oradin să-l ucidă pe Raimond. Săgeata îl răneşte pe conte, dar nu de moarte, grație îngerului păzitor; creştinii, văzând pactul violat, vor să se răzbune. Argante face ravagii căutându-l pe Raimondo. Pare că mişcă deodată cincizeci de scuturi grele şi spade. Cruciații se apropie în iureş de Ierusalim dar "oastea infernală" aduce o vijelie şi un "văl neguros" care "soarele răpeşte" laolaltă cu flăcări, fulgere, tunete, ploaie, ceață deasă: "Şi apa şi tempesta şi grindina cea rece/ în ochi pe franci izbeşte, de loc nu se mai vede". Clorinda văzând că "e spăriat ghiaurul" trece la contraatac. Argante o ajută, francii fug, alungați de păgâni "cu demonii-mpreună" până la întăriri: "Ma şi-aici nu pot încă a s-apăra cu totul/ de furia tempestei ce bate cu asprime:/ le stinge lumini, focuri, îi lasă-n întunerec,/ străbate apa-n toate, şi vântul tare suflă/ şi pânzele sfâşie, răstoarnă, rumpe parii/ şi tinde dezvălite sucindu-le la svoală./ Şi tunetul, şi ploaia, şi țipetele şi vântul/ compun dizarmonie ce sparie natura".

E găsită armura înângerată a lui Rinaldo. Alecto provoacă cea mai urâtă dezbinare în tabăra creştină şi reuşeşte să-i asmută, împotrivă-i pe Soliman şi pe regele Egiptului. Umanizarea supranaturalului, dispariția ironiei, comicului şi grotescului care creau la Pulci şi Ariosto distanțarea față de acel joc al închipuirii care era lumea eroismului curtenesc, fac aceste pagini terne, lipsite de farmec. Ele vibrează însă din nou când Tasso reintroduce spiritul proaspăt al veacului care punea preț pe inteligență, ştiință, rațiune. Când sultanul Soliman e purtat prin aer, magul Ismen face la un mod goethean elogiul ştiinței. Soliman doreşte să cunoască viitorul:

Şi, turburat, trezit, păgânul zise:
- "Oricine-ai fi, tu, care pleci Natura
Spre lucruri mari şi stranii, nefiresc,
Şi tainele pătrunzi în țesătura
Adânc-a sufletului omenesc,
Ştiința ta de-i poate fi măsura

Şi viitorului, prin har ceresc,
O, spune-mi, Asia ce mari dezastre
Ce mari triumfuri are scrise-n astre?

Ismen se prezintă. E un mag sirian, cu puteri magice totuşi, limitate, dar crezând în puterea minţii umane şi a artei.

Între timp, Petru Ermitul sfătuieşte pe Bouillon să organizeze o rugă către Cer. În cântul XI asistăm la o mistică procesiune colectivă înainte de bătălie. "Alaiul creştin" cântând, rostind rugăciuni, punând în mişcare o pompă uluitoare, înspăimântă pe păgâni. După suprema binecuvântare, în zori, cruciaţii încep asaltul. Lupta e atroce. Aparatele de luptă, turnul de asalt fac minuni. Totuşi, marele turn e grav avariat. Retragerea la lăsatul serii aruncă armatele într-o febrilă activitate de reparare a distrugerilor. Dar Clorinda, cea mai nerăbdătoare de isprăvi rapide şi eficace e nemulţumită. E geloasă pentru că Soliman şi Argante s-au distins mai mult decât ea în bătălia abia încheiată şi atunci pune la cale un plan nebunesc: să meargă singură, în noapte, în tabăra cruciaţilor pentru a incendia turnul uriaş de asediu ce provocase mari pagube zidurilor Ierusalimului.

Întovărăşită totuşi de Argante, ajutată de vrăjile lui Ismen, Clorinda simte că va fi biruitoare. În cort începe să se armeze ca "neagra-za", renunţând la armura de argint, coif, panaş. Eunucul Arsete, cel ce o crescuse din leagăn, presimte că se va întâmpla o nenorocire. Şi deoarece sfaturile lui nu sunt ascultate, îi dezvăluie Clorindei marea taină a vieţii ei. Fecioara războinică află acum că e fiică de rege, odrasla lui Senap, domn creştin al Etiopiei. Regele de o gelozie nemăsurată îşi ascunsese regina într-un palat pentru a o feri de orice atingere cu lumea. Pereţii palatului împodobiţi cu picturi minunate constituiau de aceea priveliştea preferată a reginei; mai ales ea admira

o fată
Ca razele şi neaua de pe creste,
Stând lângă un dragon cumplit legată;
Un cavaler dădea năvală peste
Dihanie, cu lancea-nsvngerată...

E, desigur, ca şi în Etiopicele lui Heliodor, Andromeda salvată de Tezeu. Regina rămâne însărcinată şi naşte o fată albă asemănătoare Andromedei. Modelul contemplat modificase culoarea pielii. Disperată, regina îi prezintă regelui gelos o fetiţă neagră şi, fără să mai aibă timp să-şi boteze propria copilă, o încredinţează lui Arsete care fuge departe, crescând-o cu un devotament fără margini. Într-o pădure, o tigroaică o alăptează pe fetiţă, ceea ce explică puterea, neînfricarea Clorindei. Arsete relatează rătăcirea lui prin Egipt, când primeşte în vis îndemnul de a o boteza pe Clorinda în legea creştină şi îşi mărturiseşte păcatul de a o fi crescut în legea moscheei. Clorinda, deşi află că e născută din părinţi creştini, nu e tulburată, ea îşi va respecta făgăduiala faţă de Argante şi va pleca neclintită spunând că "neîntrerupt/ Urmez credinţa care-mi pare dreaptă".

Turnul de asediu e incendiat. Argante şi Clorinda se retrag urmăriţi de cruciaţi. Dar, din nefericire, Clorinda rămâne dincolo de porţile cetăţii, dornică să se răzbune pe francezul Arimon care o rănise în cavalcada nocturnă. Cu un

vicleşug, scapă de încercuire şi fuge, dar Tancredi furios că Arimon a fost ucis pleacă în urmărirea cavalerului cu armură neagră.

Are loc duelul fatal, apoi trânta. Tancredi îşi înjunghie rivalul, declanşând o tragedie pe care romanul occidental nu o mai cunoscuse. Şi încremenit, el aude o voce cunoscută, vocea Clorindei cerându-i botezul în clipa din urmă:

"Prietene, — ai învins... Te iert... Tu-mi iartă
Nu trupul de nimica temător,
Ci sufletul, de trup mi se despartă
Spălat prin sfânt botez mântuitor"

Lângă trupul iubitei ucise, Tancredi îi contemplă chipul şi, ca pe un copil iubit, o botează sperând ca taina mistică a botezului să-i redea o nouă viaţă:

"O vede... Mut rămâne, ca de stâncă...
Vai, o privelişte de jale — adâncă!
Dar nu-i răpune viaţa greul jalei;
Puterile-i inimă se strâng,
Să-i dea, prin apă, viaţă nouă celei
Pe care o ucise fier nătâng..."

Tancredi vrea să-şi curme viaţa dar e descoperit de câţiva cavaleri care îi duc în tabără pe cei doi iubiţi, cu o soartă atât de tragică. În somn i se revelă iubita "transfigurată într-o Laura petrarchistă"[388] . Clorinda e înmormântată cu fast. Lângă mormânt, Tancredi se poartă ca un erou tragic. Replicile lui sunt atât de shakespeariene încât, dacă ar fi desprinse din context ar putea uşor să fie atribuite lui Hamlet (XII, 96-99).

În acest episod din cântul al XII-lea, Radu Petrescu descifra trei nivele de lectură: întâmplarea fetei ce iese deghizată din cetate pentru a incendia turnul, moartea şi botezul; "intenţia" lui Tasso de "a relua lupta dintre Hector şi Ahile sub zidurile cetăţii" ceea ce conferă scenei un "accent eroic"; tema duelului amoros, reluată de Baudelaire şi Stendhal, relevând "o adâncă meditaţie despre taina dragostei"[389].

În fine, în cetatea asediată ajunge zvonul morţii Clorindei. Arsete îşi sfâşie obrazul şi veşmintele, Argante urlă rostind un adevărat blestem-legământ de răzbunare, un urlet ce prevesteşte parcă chiar prăbuşirea păgânilor. El jură cu atâta ardoare să-l ucidă pe Tancredi, încât descifrăm în sufletul lui Argante o iubire mistuitoare pentru Clorinda, iubire la fel de uriaşă ca şi pasiunea lui Tancredi.

Cântul XIII introduce în noile vrăji puse la cale de Isman. În codrul apropiat de tabăra franceză sunt convocaţi strigoi, vrăjitoare, spirite rele, care au misiunea de a-i alunga pe cavalerii ce vor veni să taie lemnul necesar refacerii turnului incendiat. Isman e descris cu o rară frumuseţe în toiul vrăjilor; invocarea pe care acesta o rosteşte spiritelor rebele anunţă titanismul romantic:

[388] Luigi Tonelli, *op.cit*., p.157.
[389] Radu Petrescu. *Ocheanul întors*, ed.cit., pp.130-131.

Udide, udite, o voi che da la stelle
Precipitar giù i folgori tonanti
.....
Cittadini d'Averno, or que v'invoco
E te, signor de'regni empi del foco"

Firesc, pădurea vrăjită reacționează diabolic la intruziunea creștinilor. Starea infernală sugerată ca o stare de spirit determină o psihoză colectivă; Tasso e de altfel neîntrecut în stările epice paroxistice pe gama largă de la adorație la groază.

Noaptea, Godefroi are un vis mistic de o frumusețe celestă în care i se prezice victoria, dar cu condiția de a fi iertat Rinaldo, fiul lui Berthold, cel alături de care o va obține. Numai Rinaldo va spulbera iasmele pădurii vrăjite după care oastea "el ți-o va îndruma pe calea dreaptă/ Silind puhoaiele să muşte huma,/ Ce s-ar urni din răsărit...". Ubaldo şi Carol, dăscăliți de Ermit, pleacă în căutarea lui Rinaldo. Moşneagul de lângă Ascalon care umbla pe ape şi la care îi trimisese Ermitul le destăinuie într-un tărâm fermecat subpământean — un fel de lăcaş de naştere al apelor pământului şi al pietrelor prețioase – "uriaşul Terrei miez" în care mai fusese doar Ghilgameş în căutarea lui Utnapişti — ce înseamnă adevărul lumii, adevărul lui Dumnezeu. Urmează o şi mai fantastică aventură. Barca fermecată îi duce pe cei doi cavaleri cu iuțeala gândului într-o geografie concretă şi fabulatorie, prilej de meditație pe marginea destinului lumii:

Se spulberă cetăți şi pier imperii!
Îngroapă fastul tot nisip şi iarbă!
Biet muritor, tu moartea vrei s-o sperii?
Ambiții sterpe şi trufie oarbă!

(XV, 20)

Cei doi cavaleri trec de coloanele lui Hercule, e amintit Columb, merg pe urmele lui, şi în fine, apare Insula Fericirii, insula morților în legendele bretone, unde Rinaldo e prizonierul voluptății. Descrierea frumosului artistic, căruia Tasso îi acordă o mare importanță, ne aduce aminte de *ecfrasis* din romanul alexandrin şi bizantin trecut şi în cel medieval. Scriind acest episod, remarca De Sanctis, "Tasso creează o natură de dincolo de natură, o natură vrăjită", anume plăsmuită de vrăjitoarea Armida, alter-egoul sufletului creator, simbolul artistului.

Cavalerii însă rămân insensibili la spectacolul lascivității nimfelor goale, înciudate că seducția lor e fără efect, descrise cu o fermecătoare vrajă de Tasso; nimfele, idilismul senzual din insula Armidei, ne răpesc însă pe noi, cititorii secolului XX, tiranizați de spectrul trecerii, obosiți de tehnologie, avizi de utopii viitorologice paradisiace. Descrierea palatului rotund, a grădinii, porților lucrate în argint păzite de demoni, a statuilor ("Intrând cei doi pe cea mai mare poartă/ Văd cizelate chipuri vii — şi simt/ Că-nvinsă e materia de artă"), a picturilor cu scene mitologice şi istorice, apoi a grădinii culminează cu un elogiu al artei perfecte şi al naturii care pare a imita migala artei omeneşti. Dar cavalerii rămân insensibili. Nu însă şi Rinaldo. Suflul pastoral se face simțit în grădina Armidei unde vegetalul exploziv, muzica păsărilor, vântul adormit aştern peste lume şi suflete o stare de vrajă. O pasăre cântă, de altfel, cu glas de om un îndemn al iubirii.

Pe pajiştea verde, trupurile obosite ale Armidei şi al lui Rinaldo amintesc

de Cligès şi Fènice sau Tristan şi Isolda departe de iureşul lumii. În cele din urmă, grație oglinzii magice şi nu unui proces psihologic, al vreunui impuls din interiorul ființei, Rinaldo părăseşte insula şi iubirea. El se înrudeşteşte cu Erec şi Yvain, acei cavaleri *récréants* ai lui Chrétien care scandalizează societatea cavalerească pentru că din iubire părăsiseră aventurile cavalereşti. Dar la Rinaldo e nevoie de vrajă şi nu de argumente pentru a fi convins. Ca orice altă femeie părăsită, Armida trăieşte zbuciumul iubirii, fără narcoze sau magii. Magul ce-i ajutase pe cavaleri să-l recunoască pe Rinaldo face noi prorociri, printre care prezice mărirea casei d'Este.

În tabăra lui Bouillon domneşte împăcarea. În codrul vrăjit Rinaldo taie mirtul Armidei şi desface vraja. Declarația ei de dragoste nu-l clinteşte. Între timp în pustiul Arabiei se mişcă armatele egiptene ce vin în ajutorul lui Aladin. Puhoiul armiilor formate din forțe multinaționale sugerează puterea Africii şi Asiei în contra Occidentului.

Ultimul capitol narează înfruntarea totală dintre Orient şi Occident — adevărată obsesie a romanului cavaleresc renascentist, dar fără importanță pentru romanul secolului al XII-lea concentrat pe devenirea personalității şi nu pe idei politice sau religioase majore. Lupta e de o stranie "frumusețe" în "oroare". Pe câmpul de luptă, în mijlocul cavalerilor sfârtecați şi al sângelui, Soliman are viziunea tragediei condiției umane. Tema vieții ca teatru, temă cu larg ecou în baroc, este enunțată:

"Dintr-un balcon, de sus, din turnul mare,
Zăreşte largul luptei câmp sultanul
Ca într-un circ sau teatru mare îi *apare*
Masacrul ce nu-şi află-n timp limanul,
Oroarea, moartea, şi temutul joc
Al soartei şi-al schimbândului noroc".

(XX, 73)

Creştinii învinq, finalul e apoteotic. Pe câmpul de luptă Armida îşi caută moartea, dar Rinaldo o salvează. Armida îmbrățişează credința lui Rinaldo care o iubeşte cu adevărat:

"Şi-i zice – "Sclavă ți-s!"... Ți-o fi dorința
Şi legea mea de-acuma, şi credința!"

(XX, 136)

Cât de complicată este această construcție epică, doldora de scene coborâte fie din literatura hagiografică, fie din romanul cavaleresc cel mai pur ori romanul erotic şi de aventuri bizantin, ca să nu mai vorbim de ecourile "păgâne" virgiliene sau homerice! În ansamblu, productia lui Tasso pare plicticoasă prin complicație şi tezism, greoaie prin amalgamul baroc de teme narative.

Format din mai multe romane aproape independente, *Ierusalimul eliberat* reține prin scene, fragmente aventuroase sau lascive şi câteva personaje. Excepțională este Armida, vrăjitoarea, sirena mântuită prin dragostea absolută pentru Rinaldo; complicată şi de neuitat este pasionala Erminia cu iubirea ei feciorelnică pentru Tancredi, suferind atât de mult "de suoi strani ed infelici amori" încă din "giovanetta etate". De altfel, despre Tasso s-a spus că a fost un mare creator de caractere ce s-a distins în special ca un "cunoscător profund al

sufletului feminin”[390] .

Referindu-se la Armida, venită în tabăra cruciaților, Radu Petrescu în *Ocheanul întors* trage concluzia că “statuaria lui Tasso e flamboiantă, barocă, asemeni arhitecturii poemului său, făcut nu din blocuri masive, echilibrat situate spații, coloane inspirând securitate şi severe frontoane, ci din subțiri, grațioase, temerare şi prețioase învolburări în aer”, ce construiesc un “palat aerian”. Tasso e văzut ca un precursor al lui Joyce prin tehnica parafrazei care dă discursului epic “un început de a treia dimensiune”.

Remarcabili mai sunt la Tasso magii, aceşti supraoameni ce încearcă depăşirea limitelor umane, anunțând sau pregătind complexitatea lui Faust; fascinante epic sunt acele iubiri wertheriene imposibile, cum ar fi dragostea lui Tancredi pentru Clorinda şi a Erminiei pentru Tancredi; de neuitat apar paginile dedicate descrierii frumosului artistic (palatul, grădina Armidei) şi a frumosului demoniac, gigantesc al naturii (miezul Terrei), considerațiile eseistice despre artă; emoționante sunt stările de paroxism psihologic (emoția cavalerilor la vederea Ierusalimului, disperarea lui Tancredi care şi-a ucis iubita, nebunia Armidei părăsită de Rinaldo, deznădejdea lui Soliman sau ura teribilă a lui Argante etc.) Paradoxal, cei mai palizi sunt chiar eroii pe care Tasso ar fi dorit să-i zugrăvească în postura salvatorilor creştinătății.

Godefroi cel inflexibil, înțelept, pios şi perfect e memorabil poate doar în măsura în care pietatea nu anulează în el acțiunea”. Tancredi rămâne în memorie prin iubirea pentru Clorida. Cel mai complex şi mai în linia caracterelor personajului cavaleresc rămâne Rinaldo, ale cărui mândrie, violență, orgoliu, apoi rătăcirile în pustiu (nu “gaste forest”) şi în voluptate (el uită țelul cruciadei în grădina şi palatul Armidei), în fine salvarea conturează un traseu al erorii şi mântuirii ca la Yvain şi Lancelot.

Pe lângă romantismul acestui roman izvorât dintr-o hipersensibilitate şi senzualitate de excepție, se cer observate un sentiment aproape sumbru al destinului tragic al vieții, o sfâşiere ce aparține mai puțin epocii în care au fost posibile optimismul naiv al lui Boiardo sau seninătatea lui Pulci şi Ariosto.

George Călinescu vorbea despre melancolia lui Tasso, despre “stilul elegiac”: “Nu e vorba de vreun fenomen de deprimare, nimic dimpotrivă mai voit magnific şi glorios, ci de o vibrație lirică, de un farmec “sui generis” cum îl avea şi Eminescu (...). *Divina Commedie* e un cântec de trâmbițe îngereşti, *La Gerusalemme* o lungă sonată pentru flaut” [391]

În ciuda finalului triumfal, romanul lui Tasso e sumbru, apăsător, de un pesimism tragic. Chiar şi mirifica grădină a Armidei, uluitoare prin perfecțiune, are menirea de a dezvălui un anumit diabolism al sentimentelor, o eroare a rațiunii, un sens negativ. Pasionalitatea tragică planează implacabil, oferindu-le o aură neobişnuită personajelor lui Tasso. Dacă Orlando, de pildă, era un nebun din dragoste, trădat în chip aproape comic, Tancredi e înnobilat de un sigiliu al suferinței nesfârşite şi de nealinat.

Aparține sau nu Renaşterii Tasso, care şi îşi vede tipărită opera în 1581? Oricum, el a pierdut seninătatea lui Boiardo, umorul lui Pulci, voiciunea jocului cu

[390] L.Tonelli, *op.cit*.,p.159.
[391] G. Călinescu, *Scriitori străini*, E.L.U. 1967, pp.202 şi urm.

personajele a lui Ariosto. Dar prin romanescul cavaleresc şi prin eros el aparţine Renaşterii, nu Contrareformei. Wölfflin observa că Renaşterea e acea epocă a artei care exprimă seninătatea vieţii, în timp ce barocul vrea să emoţioneze, să transmită pasiunea, ceea ce l-ar situa pe Tasso în baroc. Alţi exageţi văd cheia Renaşterii în exaltarea iubirii pentru frumuseţe, situarea femeii în centrul universului, ca fiinţă ce posedă "cel mai mare grad de frumuseţe pământească şi în care se trezeşte sensul cel mai profund al dragostei". Dar cred că Tasso nu a fost nici epicureu, nici medieval, nici renascentist, ci toate acestea laolaltă, topite de eul său neliniştit şi contradictoriu. În Tasso, De Sanctis descifrează de altfel o anume tragedie a "decadenţei italiene", iar prin Tancredi, "presentimentul unei noi poezii umane, când Italia va fi demnă să o aibă".

Cavaleresc, istoric, fantastic — realism, clasic, baroc — ce stranie ţesătură narativă! Croce scria despre *Gerusalemme* că este "un cântec despre un vis de glorie şi dragoste, de vitejie şi de voluptate", un cântec viril şi feminin totodată, "despre o nobilă şi severă bucurie şi o delicată melancolie"[392]... . Umanitatea vastă şi complexă a acestei arhitecturi epice, structura ei exclud se pare o interpretare univocă; proteismul romanului, enunţat de Boccaccio, îşi găseşte urmaşi în *Gerusalemme* care va fi simplificat ori de câte ori va fi privit numai ca un roman religios şi moral, roman de dragoste sau de aventuri cavalereşti. El destructurează mai multe arhitecturi epice, mai multe forme de imaginar, fără să se poată închega în loc una coerentă. Această tentativă va reuşi deplin lui Cervantes, singurul care din motive, teme, structuri narative compromise reface un nou univers al rătăcirii tragice şi al mântuirii umane. Tasso creează prin *Gerusalemme* un text în care jocul romanului cu romanul sau cu arhitecturile epice romaneşti este atât de transparent, încât poate sugera şi un interesant efort teoretic.

De Sanctis de altfel, susţine că "Tasso, ca şi Dante, era critic înainte de a fi poet". Se ştie totdată cât preţ punea Tasso pe critică şi cât de mult s-a consultat el cu criticii vremii în timp ce-şi elabora opera, lucru care nu l-a ferit de umorile lor negre. "*Ierusalimul eliberat*, scria De Sanctis, nimerea într-o lume care nu mai era poetică, ci critică. Sentimentul artei se istovise, inspiraţia şi spontaneitatea în compunere şi în apreciere erau denaturate prin raţionamente întemeiate pe noţiuni critice admise de toată lumea..."[393] .

Inteligenţa exersată pe tărâm estetic vorbeşte deja de o artă a expresiei, permeabilă la reflexivitatea estetică, iar ironia decapitată în planul prim ar putea fi regăsită într-o formă teoretică în acea luciditate extraordinară care a vegheat ca nimic din poem să nu contravină rigorilor morale şi religioase ale timpului încălcându-le totuşi pe toate în chip subtil, lucru remarcat de delatori şi Inchiziţie. "Proces" care a contribuit mult la nebunia lui Tasso. Cât priveşte pitorescul, explozia de forme, am putea spune că Tasso e un maestru al mişcărilor de ansamblu, al dinamicii grupurilor umane, neîntrecut în crearea atmosferei.

Romane cavalereşti s-au scris până târziu, în secolul al XVII-lea, dar având o coloratură specială, fie apăsat sentimentală, fie teoretică. Mă voi opri la două dintre acestea: *Alaric ou Rome vaincue* de Georges de Scudéry (1601-1667), fratele celebrei Madelaine de Scudéry (1607-1701), autoare de romane

[392] B. Croce. *Storia della età barocca in Italia*, pp.237 şi urm.
[393] Francesco De Sanctis. *Istoria literaturii italiene*, ELU, 1965, p.620.

sentimentale, şi *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes (1547-1616).

Deşi ***Alaric ou Rome vaincue*** a fost ridiculizat de Boileau, el merită să fie citit ca un document al unui interesant fenomen de epocă. În primul rand în *Alaric* izbesc criticismul exacerbat, reacţie a autorului care simte nevoia de a-şi motiva opera, iar în al doilea rând o retorică a descriptivului care îngheaţă aventura în detalii greoaie şi somptuoase ce intenţionează crearea unei atmosfere copleşitoare. Prefaţa semnată de Georges de Scudéry poate fi citită ca un veritabil tratat despre cum se scrie roman.

După ce se lansează în diverse consideraţii pe marginea a "ces ingenieuses Fables que nous apellons de Romans"[394] , Scudéry îşi informează cititorii că i-a consultat pe Aristotel, Horaţiu, Macrobiu, Scaliger, Tasso, Picolomini, Vossius, Ricobon, Rohortel, Paul Benni, Mambrin etc., şi că "passant de la Theorie à la Pratique j'ay releu fort exactement" *Odiseea*, *Eneida,* Lucan*, Tebaida, Orlando îndrăgostit* şi *Orlando furiosul* de Boiardo şi Ariosto "l'incomparable *Hierusalem delivrée* du fameux Torquato" etc. Autorul mărturiseşte că şi-a extras "regulile" din aceste opere pentru a-şi elabora propria operă şi că din punctul său de vedere o operă epică se scrie respectându-se trei exigenţe: alegerea unei Materii şi a unei Forme; împodobirea cu cele mai rare Ornamente. "La vray-semblance" este un mijloc de a distra pe Lector cu "Prodiges". Invenţia trebuie să convoace în mod obligatoriu îngerii, demonii malefici şi magicienii, cu recomandarea de a nu şoca cititorul etc.

În ***Alaric*** simetria ansamblului, grija de a respecta teoria, grandilocvenţa creează o stare de insecuritate cititorului modern. Formalizarea epicului atinge dimensiuni distructive. Primul cânt oferă informaţii amănunţite despre "materia" aleasă: destinul "învingătorului învingătorilor pământului", al "invincibilului Alaric, eroul războinic, care plecând din Nord, de lângă Marea Baltică, a făcut Apeninii să tremure la auzul vitejiilor sale"... Autorul mărturiseşte că succesele lui Alaric "i-au încălzit spiritual" şi stilul făcându-l să iasă triumfător în lupta cu procedeele epice. În fond, versificarea istoriei îşi dă mâna cu digresiunea şi eseul versificat. Ecourile romanului cavaleresc din secolele precedente merg până la compilaţie. Aventura este pulverizată de tirada grandilocventă şi descripţia dilatată de subtilităţi exacerbate, până la stingerea dinamismului epic.

Din cer, Dumnezeu vede viciile Imperiului Roman şi trimite în Nord, la Alaric, un înger pentru a-l ştiinţa că gloria îl aşteaptă pe malurile Tibrului. Dar Alaric e îndrăgostit de prinţesa Amalasontha. În urma unei ample dezbateri interioare în care "Onoarea şi Dragostea îi tiranizează inima", el decide să o părăsească pentru "a fi demn de ea", oferindu-i coroana lumii. După multe desfăşurări retorice goţii sunt convinşi să pornească războiul. Senatul consimte şi el dar Amalasontha obiectează, ea nu vrea să fie a doua Didonă Alaric oscilează; în cele din urmă însă va învinge comandamentul divin.

Încep aventurile eroului, presărate cu detenţii în insule fermecate (salvarea de la voluptate este ca în Tasso), vrăjitori, călătorii în infern, apar grote şi sibile

[394] *Alaric ou Rome vaincue.* Poeme héroique dedié a le serenissime Reyne de Suede par Monsieur de Scudéry, a la Haye, MDCLXXXV.

care descriu pe descendenţii lui Alaric până la dinastia suedeză, regele Gustav cel Mare şi regina Christina căreia îi este dedicat acest text. Fiecare capitol se numeşte "descrierea..." ceea ce este exact, romanul nefiind într-un sens decât o enormă înfloritură descriptivă. Zbuciumul paroxistic al neliniştilor iubirii venit din romanul pastoral anunţă prin frigiditatea textuală preliminariile romanului sentimental.

Aceeaşi traiectorie a aventurii din Nord spre Sud, din Septentrion spre Roma o regăsim în ***Muncile lui Persiles şi ale Sigismundei*** terminat de Cervantes în 1616, cu patru zile înainte de moarte. Scris, conform exagezei, în mare parte în acelaşi timp cu Don Quijote dar publicat postum, romanul ar fi pentru unii o enigmă tocmai prin reafirmarea, cu geniu epic, a ceea ce distrusese capodopera absolută a lui Cervantes: încrederea în ficţiune (şi mai cu seamă în cea cavalerească), încrederea în destin şi transcendenţă.

În ceea ce priveşte ficţiunea, romanul lui Cervantes contopeşte plăsmuirile aventurii erotice şi ale rătăcirii din romanul grec, estetismul romanului bizantin, aventura simbolică a romanului cavaleresc, sentimentalismul romanului platonician şi picarescul reflexiv. Şi nu este o întâmplare, ci o convocare lucidă a unei minţi teoretice care arhitecturează materia epică conform unui proiect bine stabilit, uneori dezvăluit cu discreţie de comentariul auctorial. Acest proiect celebrează ficţiunea, puterea imaginaţiei, a istorisirii, a iluziei romaneşti, asemeni unor daruri rare transmise prin secole şi sub semnul cărora, testamentar, Cervantes aşează romanul.

Un al doilea înscris testamentar descifrat în *Muncile lui Persiles şi ale Sigismundei* este dimensiunea transcendenţei, a divinităţii. Ca şi *Perceval*, aceasta este romanul mistic al unui suflet creştin care ajunge la marile revelaţii ale existenţei, acelea care îl îndeamnă să aşeze destinul omenesc într-un "cosmos raţionalizat de providenţă"[395]

Pentru unii aceste afirmaţii ar putea constitui o surpriză. Exegezele despre Renaştere ne-au obişnuit în a ne prezenta pe creatorul ateu care vrea să-l detroneze pe demiurg sau pe Dumnezeu luându-se la întrecere cu el în creaţie. Nimic mai neadevărat. Minţile Renaşterii nu au fost atee, ci şi-au imaginat divinitatea în mod diferit de lumea Evului Mediu. Când Ficino şi Pico della Mirandola susţineau că există un unic Dumnezeu văzut altfel de fiecare lume sau popor, religie sau credinţă, ei nu dădeau dovadă de ateism, ci de credinţă în aspiraţia de a contura imaginea unei religii naturale.

Dumnezeu era denumit Forţa motrice universală, Principiul prim al Universului. Iubirea ca factor cosmic şi mod de apropiere de divin a fost vârful unei teorii ce a traversat Renaşterea dorind doar să treacă creştinismul prin neoplatonism, să împace filosofia păgână cu creştinismul, ceea ce încercase şi Abelard în plin Ev Mediu!

Romanul cavaleresc scris în Renaştere nu a scăpat din vedere sentimentul religios, care a renăscut cu vigoare în romanul dramatizat sau platonician

[395] Miguel de Cervantes. *Muncile lui Persiles şi ale Sigismundei, Istorie septentrională.* Traducere, prefaţă, note de Sorin Mărculescu. Univers, 1980.

(pastoral) ca şi în romanul picaresc, pentru că traseul picaro-ului, după cum vom vedea, seamănă cu un drum al penitenței, o cale spre împăcarea cu lumea sau spre mântuire. Nu întâmplător, cavalerul se travesteşte adeseori în pelerin; traseul său se arată inițiatic, fiecare nod aventuros contând în obținerea salvării.

Romanul începe în fond de la... jumătatea narațiunii, adică la jumătatea drumului dintre Tule şi Roma, într-o peşteră de pe Insula barbarilor, unde se regăsesc toți eroii importanți. Pe măsură ce înaintăm spre final, vom înainta şi spre "înainte". Timpul aventurii se intersectează cu timpurile relatării.

Cei doi ani de rătăciri ai prințului Persiles şi ai prințesei Sigismunda încep din Nord, din Frislanda, Groenlanda, enigmatica Tule şi se termină la Roma, în Cetatea sfântă. În tot acest timp ei îşi ascund numele adevărate, ca în orice roman cavaleresc, sub acelea de Periandro şi Auristela, construindu-şi o altă identitate. Înțelepciunea prințesei-pelerin, rătăcind în cel mai pur stil grec, pare inspirată de divin; ca şi Periandro, ea este o aleasă, prin marile-i virtuți, înzestrată în plus cu harul de a cunoaşte viitorul. Cuplul aventuros, despărțit şi readunat de soartă, are şi un rol mesianic, de împăcare şi luminare a destinelor din jur. Romanul poate fi descifrat ca un traseu spre mântuire, ca o mare parabolă despre găsirea sensului vieții ce nu se va dezvălui oricui, căci nu va fi mântuit oricine. Roma este locul care mijloceşte prezența divină pentru ca pelerinajul spre Roma să fie un adevărat transfer deliberat de la familiar spre întâlnirea divinului în ceea ce este straniu şi frumos.

Cei doi tineri fug din Tule cu consimțământul reginei Eustoquia, mama lui Persiles. Regina doreşte şi ea ca Sigismunda, prințesă de Frislanda, să fie soția lui Persiles şi nu a fiului mai mare Magismino, viitorul rege al Tulei. Jurându-şi castitate şi fidelitate, cele două vlăstare regale hotărăsc să ajungă la Roma pentru a fi binecuvântate de Papă. Dezlegarea, după cum spuneam, o aflăm în ultimele pagini ale romanului. Ca şi Callirhoe, Auristela alias Sigismunda trece din aventură în aventură (dar păstrându-şi castitatea), "minunând, uluind, tulburând", însoțită de patima prințului Danemarcei, Arnaldo, dezlănțuind pasiuni până la adorație sau crimă. Ea rezistă ispitelor, ca şi Periandro, la fel de râvnit şi asaltat de splendide fecioare de neam, trecând senină şi încrezătoare în vrerea lui Dumnezeu din groapa de pe Insula barbarilor, în burta corăbiei scufundate, pe mâinile piraților sau în castelul bătrânului rege libidinos Policarpo.

Ajunşi la Roma după peripeții pe mările înghețate, apoi prin Portugalia, Spania, Franța, Italia cei doi tineri ce-şi înfrânează până-ntratât iubirea încât în cele din urmă par să nu mai aibă nevoie de ea (Auristela vrea o clipă chiar să se călugărească ca si sfânta Melania!) se căsătoresc la dorința muribundului Magismino şi spre disperarea lui Arnaldo, între timp rege, ce se va consola cu sora Auristelei.

Romanul abundă în considerații teoretice despre poezie, pictură, arta romanului şi acordă o atenție deosebită descrierilor de obiecte estetice de tipul *ecfrasis*. Aceste momente produc o "înghețare", o suspendare a curgerii temporale a operei literare (după cum observa Sorin Mărculescu comentând un eseu al criticului american Joseph Frank) "ceea ce ar permite contemplarea ei în spațiu". În plus, fiecare nod aventuros este "împodobit" cu relatări despre aventuri, ceea ce creează un splendid contrapunct între prezent şi trecut, între arta aventurii propriu-zise şi aceea a istorisirii, comparabil cu savantele efecte ale *Decameronului* lui

Boccaccio. *Muncile*.. ce ne mai amintesc foarte mult şi de *Filocolo* ilustrează în mod exemplar principiul varietăţii sub care se înscrie romanul Renaşterii, afirmând în posteritate forţa literaturii de imaginaţie.

În cultura română Tasso s-a bucurat de o situaţie specială. El a fost receptat încă de la începuturile secolului al nouăsprezecelea şi, deşi nu a fost tradus integral, a existat o sensibilitate estetică la tipurile pasionale construite de el. Asachi şi I.E. Rădulescu sunt atraşi deopotrivă de acelaşi cânt, al tribulaţiilor Erminiei şi al capcanei în care cade Tancredi, iar în 1882 Gr. Alexandrescu publică trei cânturi dintr-o versiune în proză a *Ierusalimului liberat*. Romanul cavaleresc din Renaştere, cunoscut de primii doi mari scriitori amintiţi, cunoscători ai culturii italiene, a lăsat de altfel urme mult mai adânci în operele lor. S-ar putea vorbi chiar de un ecou întârziat al romanului cavaleresc în literatura noastră, ecou care se suprapune peste suflul romantic al epocii, fiind asimilat acestuia.

În *Nuvelele istorice* ale lui Asachi, cavalerul e o prezenţă ce se revendică din personajele lui Ariosto sau Pulci. Mazepa, de exemplu, într-o bătălie apelează la "caracterul cavaleresc al lui Kemeni, la principiul său filantrop şi la onorul oştenilor care nu îngăduie ca lucrările lor să fie pătate de crime şi de hoţie". Într-o scenă unde se luptă singur cu răpitorii unei fete de boier moldovean, Mazepa se poartă ca şi Orlando: "La această scenă dureroasă marturii rămaseră împietriţi. Oastea ce privea de departe ar fi voit să răzbune perderea acestor trei fraţi, dacă giurământul nu ar fi îndatorit-o a respecta, condiţiunile"[396] etc. În *Ruxandra Doamna* înfruntarea dintre prinţii păgâni şi creştini pentru obţinerea mâinii frumoasei, bătăliile sângeroase, terminate contrar romanelor cavalereşti cu victoria păgânilor, respectă atmosfera de competiţie onestă din *Orlando innamorato.*

"După această bătălie cumplită, care cuprinsă de spaimă pe poloni, Timuş puse a se îngropa rivalul său cu mare pompă şi o movilă înaltă acoperi rămăşiţele acelui oştean care pe atuncea caracteriza faptele cele minunate ale lui Orlando. Aşa muri acest erou în floarea vârstei sale...". Saturat de clasicism, spunea G. Călinescu, Asachi "a voit (...) să dea aspect de roman cavaleresc cronicei" şi să creeze o "mitologie cavalerească" cu elemente autohtone.

În ceea ce-l priveşte pe I. Heliade Rădulescu, fiinţele aeriene din *Imnul creaţiunii*, sau din *Serafita* sunt ariosteşti, legate de filosofia despre corpul invizibil şi aeriform, nemuritor, ceea ce se poate descifra în Visul (VIII). Tot aşa, *Michaida* e un mic roman cavaleresc după model renascentist. În *Michaida*, observa G. Călinescu, I. Heliade Rădulescu, "a vrut să facă (...) un fel de *Gerusalemme liberate*". *Michaida* debutează ca şi *Gerusalemme* cu acelaşi discurs despre lumea împărţită între creştini şi sarazini, românii fiind protejaţi de cer. Jugul "Osmanului feroce" în "Dacia smerită" ne mai aduce aminte de tensiunea din scenele în care Carol cel Mare înconjurat de cavaleri decide stăvilirea pojarului sarazin. Venirea lui Mihai la tron — ca şi familia d'Este el are o ascendenţă legendară, trăgându-se din Basarabi, descendenţi ai lui Aurelian "Căpitanul legioanelor romane" — e hotărâtă de o providenţă ce vrea să curme chinul "gintelor române". Arhanghelul Gabriel vine pe pământ şi îi dezvăluie şi lui

[396] G.Asachi,*Opere*,ed.cit,vol.II,Minerva,1981.

Mihail cel Mare planul ceresc, aşa cum o mai făcuse şi cu Godefroi de Bouillon. Eroul se roagă pentru libertatea poporului. Alteori Mihai se aseamănă cu regele Arthur înconjurat de paladini. Descrierea hainelor şi armelor cavalerilor respectă tipicul şi simbolismul romanului cavaleresc:

"Aci sta Banul Udrea,/ Bătrânul Banu Manta şi Banul al Craiovei/ Mihalcea belicosul şi Vornicul Dumitru/ Şi Mitrea cel hotarnic, Mirică Logofătul,/ Issar şi Teodose, mintoşi Logofeţi ambii"[397] etc.

Portretul lui Mihai, în care se întrupase "spiritul" dătător de viaţă, discuţia boierilor despre turcirea ţării, prepară cruciada într-o atmosferă amintind de Tasso. La antipozi se află *Păcală şi Tândală sau cavalerul şi scutierul*, poem eroic, de fapt poem politic unde temele romanului cavaleresc, personajele sale sunt cadrul unui pamflet fără valoare literară.

Imitaţia satirică fusese de altfel exersată de I. Budai Deleanu în *Ţiganiada*, cu mult înainte; dar poemul scris în jurul anilor 1800 a fost din păcate cunoscut foarte târziu (1875 şi 1877, 1925 ultima parte). Intervenţia lui Satan — aflat de partea lui Mahomed — ca şi lupta dintre sfinţii creştini cu puterile negative care uzează de magii, fac şi din romanul cavaleresc al lui I. Budai Deleanu o încleştare între creştini şi sarazini.

Satan şi sfinţii trec în revistă oştile în conflict, autorul face aluzie nu la cronica lui Turpin ci la Cartea de la Mănăstirea Cioara şi Mănăstirea de la Zănoaga care narează despre trecutul viteaz al ţiganilor; voevodul Parpangel, descendent al regelui Indiei, Jundadel, rătăceşte în căutarea Romicăi, furată de Satan. În palatul vrăjit se trezeşte cu ea în pat, dar Sfântul Ilie trecând prin văzduh şi văzându-i spulberă vraja şi Parpangel se trezeşte într-o baltă puturoasă, fără Romica! În pădure, unde Parpangel îşi continuă căutarea, dă de viteazul cavaler al lui Vlad Ţepeş, pe nume Argineanul, care aleargă să salveze o domniţă furată de turci — toţi năluci diavoleşti.

„Acesta era viteazul de care
Oastea păgână se temea toată
Dar cel mai harnic şi mai tare
Din toţi ce au purtat arme vreodată".

În pădure curg, ca şi în romanul cavaleresc al lui Boiardo, două izvoare vrăjite sub un fag. Unul face din orice fricos un viteaz fără pereche şi din orice prost un deştept; celălalt — invers. Argineanul bea din primul izvor şi atunci, ca şi Orlando, înnebuneşte:

"Lasă calul, armele dezbracă,
Apoi merge şi în codru s-afundă".

Parpangel bea din celălalt pârâu, mintea i se schimbă, ochii îi lucesc, chipul se împodobeşte "cu privire mândră şi vitează" şi văzându-se îmbrăcat prost se ruşinează.

"Aruncă ceste şi luă cele
Carele Argineanul lepădasă

[397] I. Heliade Rădulescu.*Opere*,Tomul I, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1939.

Una cu armătura frumoasă”.

Aproape că o uită pe Romica. Dar rupând o nuia, tufa plânge cu glasul iubitei (halucinație pe care Tancredi o trăiește în codrul vrăjit după moartea Clorindei). Vrea să se omoare, dar spada nu intră în piept, grație farmecelor mamei sale Brânduşa. După care încep aventurile cu “sufletele păgâne şi pribege”. Aleargă după o arătare în care i se pare că e chipul iubitei etc. Povestirea leşinului la nuntă îl apropie pe Parpangel de Astolfo:

Povestindu-le de ramuri crunte
Ce văzură în pădurea cea deasă

eroul relatează despre zborul, viziunea infernului cu râuri de foc, muncile iadului, pedepsele celor păcătoşi, totul cu lux de amănunte. Apoi, luat de guler, ajunge “la văzduhul rar” lângă zodii, cele nouă vămi şi nouă punți înguste unde vorbește cu Sân-Petru care îl lasă să pătrundă în “grădina desfătată a raiului” pe care o descrie ca pe un paradis culinar. Aici se întâlneşte cu Jundadel, strămoşul lui, care face prorociri despre viitorul țiganilor etc.

Remarcabilă parodie a lui *Orlando Innamorato*, cu ecouri din *Orlando Furioso*, *Țiganiada* demonstrează cât de profund fusese asimilat romanul cavaleresc al Renaşterii cel puțin în spațiul transilvan — şi până cât de târziu, demonstrație făcută de altfel de Ioana Em. Petrescu într-o monografie despre I. Budai Deleanu şi, mai înainte, de Călinescu care observa că “desfăşurarea acțiunii e mai degrabă ariostească (...) în vreme ce lupta finală între țigani e tassoniană”... Anacronismul resimțit de autor stă chiar la baza parodiei. Dacă acelaşi anacronism năştea în Spania secolului al XVII-lea pe Don Quijote şi Dulcinea, în literatura română el i-a născut pe Parpangel şi Romica.

Romanul cavaleresc occidental este o experiență literară descoperită la noi după câteva secole. El a constituit chiar o obsesie a poeților români din secolul al XIX-lea, de la Asachi la Eminescu, fără să se împlinească într-o operă de talia celor create de Pulci, Tasso, Ariosto.

Defabularea romanului sau premisa unui nou estetism

În timp ce încerc să-mi explic complicația artificială a romanescului renascentist învăluit într-o fabulație delirantă ce face totuşi tentative disperate de a se acorda la o realitate istorică (luptele lui Carol cel Mare, cruciadele etc.) nu pot să nu observ că romanul Renaşterii nu are aproape nici o legătură cu ceea ce a pictat Rafael sau a gândit Leonardo, afară doar de planul metafizic, unde a oscilat între demonismul titanesc al unora dintre personajele ariosteşti şi mistica lui Tasso. Îi mai leagă pe marii scriitori de marii pictori artificiul, complicația ştiințifică, setea de paradis. Ultima va fi atât de puternică, încât va înflori într-o ficțiune delirantă, aceea a romanului pastoral, care denotă deja un nou sentimentalism, propriu unei noi sensibilități, aceea a barocului.

Ficțiunea pastorală va fi grefată pe acelaşi motiv fundamental al artei italiene, considerat de exegeți a fi “nostalgia vârstei fericite”. Adevăr verificat şi de cele mai energice inițiative de realism epic acreditate de Renaştere, cum ar fi *Il Cortegiano* de Baldasar Castiglione, scris parcă în mod expres ca o reacție la ficțiunea delirantă a romanului cavaleresc. Preluând cadrul epic de la Boccaccio şi criticismul *Decameronului*, Castiglione ar vrea să defantastizeze, să defabuleze

romanul. Rezultatul? Un roman cavaleresc esențializat, rafinat în aventura conceptelor, o nouă utopie, o altă formă de irealizare, de astă dată nu prin monştri, giganți, filtre magice, ci chiar prin cultură.

(**Jurnal**. *Idealizarea, utopia, narcoza perfecțiunii au fost create şi cerute constant de elitele intelectuale ale culturii europene. Şi în Bizanț, şi la Alexandria, şi la Troyes şi la Ferrara, Urbino sau Florența romancierii au plăsmuit ficțiuni înnobilatoare pentru epoca lor. Creatorii de artă au dorit o altă umanitate? Se prea poate. În mijlocul restriştei, umilințelor, sărăciei şi chiar lipsei de libertate ei au creat imagini ale unei lumi normale, adică dreaptă şi armonioasă. Nu au dat câştig de cauză mizeriilor cotidiene, realului uneori abrutizat şi vulgar, în lupta pe viață şi pe moarte cu factorii ce erodează edificiul ideilor şi artei. A fost bine? A fost rău?*

Mă gândesc dacă nu ar fi fost mai util să scriu, chiar eu, nu despre romanul Renaşterii, ci despre această dimineață foarte rece a lui 9 septembrie 1988 când, despărțindu-mă de căldura verii, a trebuit să-mi pun pe umeri o vestă groasă. Gândurile încearcă să mă tragă spre necesitatea presantă de a scrie o pagină despre tehnica frigului şi alte realizări ştiințifice ale unui institut din țară pe care l-am vizitat în timpul caniculei din iulie. Nu de alta, dar e cazul să-mi fac norma la revista la care lucrez şi unde pe absolut nimeni nu interesează că mă zdrobesc de nouă ani cu această carte. Dimpotrivă, ar fi vai şi amar de mine dacă o singură clipă s-ar dovedi că pun mai presus studiul despre roman față de datoriile redacționale, acelea de a scrie despre realizările institutelor: de la ingineria genetică, fizica cuantică, biotehnologii, la viața ştiințifică a județelor; uneori cred că am să înnebunesc pur şi simplu. E neomenesc să scrii dimineața despre Tasso iar după amiază despre anticorpii monoclonați, în paralel cu lectura Curteanului de Castiglione. Dar pe cine interesează asta? Nu contează decât pagina scrisă şi aici, la masa de lucru, şi acolo, la revistă. Dedublarea însă costă. E o luptă grea, nici nu ştiu cât de profitabilă. Oare merită?

Privesc pe fereastră la iedera agățătoare care cotropeşte casa de dincolo de curte. Şi observ cu câtă trudă îşi cucereşte ea fiecare centimetru pătrat, frunză cu frunză, ventuză cu ventuză lipită de zid. Iedera vie cotropeşte spațiul, se întinde, urcă pe casă, acesta e sensul ei, sensul vieții. Dar în nici un caz nu coboară pe pământ, nu se amestecă cu noroiul, ci tinde spre tot mai sus, spre lumină.)

Este uluitor cât de antirealistă se arată Renaşterea chiar şi atunci când ar vrea să creeze proză-document, rememorare, mărturie. De vină să fie platonismul care a creat o estetică fundamentată pe idealitate sau visul ei clasicist, sau mai corect năzuința de perfecțiune hrănită din *prejudecățile* privind clasicismul şi pe care un eseist le socotea a fi şapte, cele mai productive părându-i-se prejudecățile clarității, armoniei, coerenței?

Înaintea lui Castiglione, Bembo dezbătuse şi el pe la 1505 în *Gli Asolani* dedicată Lucreției Borgia, ducesă d'Este, despre puterea rea şi bună a iubirii prin intermediul a trei personaje — trei cavaleri tineri. Mai târziu, Margareta de Navara va face acelaşi lucru în *Heptameronul*, convocând zece personaje ce vor glosa despre iubirea desăvârşită spirit şi castitate, pornind de la idei, sugestii din Platon şi Ficino. Aceste cărți hibride în care s-a zămislit sâmburele romanului platonician

au meritul de a fi dus la desăvârşire ceea ce a fost numit un "stil al dialogului" răspândit din Italia în toată Europa[398] ; scrise cu o rară eleganţă ele au avut ca scop comun preamărirea iubirii şi a frumuseţii prin care se atinge nemurirea, idei ce i-au fascinat de timpuriu pe umanişti, preocupaţi în secolul al XVI-lea şi de stabilirea aşa-numitelor reguli ale literaturii clasice. Inventate de o elită de gramaticieni şi stilişti aceste pseudo-reguli vor bântui cu furie în întreaga Europă.

Baldassar Castiglione (1478-1529) a făcut şi el parte din această elită obsedată de formă şi creatoare de utopii. Romanul său, ce vrea să fixeze tipurile ideale ale cavalerului şi doamnei de curte plecând de la lumea concretă a curţii din Urbino, nu diferă în final ca viziune de romanele despre curţile lui Arthur sau Carol cel Mare. În ceea ce-l priveşte, sursa se află în concepţia estetică intelectualistă de sorginte platoniciană ce conduce spre utopie, indiferent de tentativa "prozaizării" prin amintire, rememorare, detaliu realist, amănunt de epocă.

Curteanul se aliniază, prin arhitectura epică, formei epice speculative întâlnite în *Asupra iubirii sau Banchetul lui Platon* de Marsilio Ficino, care nu este un comentariu la *Banchetul* lui Platon, ci opera reprezentativă a lui Ficino ce vrea să epicizeze o întâlnire reală a spiritelor elevate ale Florenţei la vila de la Careggi pentru a aniversa la un 7 noiembrie moartea şi naşterea lui Platon. Personajele lui Ficino sunt prietenii — *confabulatores* — Giovanni Cavalcanti, Cristofor Landino, Tommaso Benci, Cristofano Marsuppini, obsedaţi de *mysteria platonica, furor divinus, furores animi* sau *furor eroticus* şi convinşi că "iubirea contemplativă" este "iubirea divină".

Despre *Curteanul* s-a spus că este "cartea Renaşterii" (Petrini[399]); un exemplu perfect al moralei mondene; un artificiu de definire a codului cavaleresc al curteniei, excelând prin superficialitate şi eleganţă (De Sanctis). În fond, arhitectura epică a *Curteanului* e marcată profund de intelectualismul platonician nu doar prin dramatizare sau aerul dialogurilor ce susţin doctrina iubirii raţionale, ci prin toată atmosfera curtenească de perfectă şi splendidă idealitate. Curtea din Urbino — utopia pe pământ — dă o impresie puternică de alexandrinism; virtuţile cavalerului (*gentiluomo*) şi ale doamnei (*donna di corte*) ating perfecţiunea. Şi totuşi, nu e vorba doar de o carte livrescă ci de "o carte de amintiri vii, de lucruri trăite, ţâşnite", ca să spunem aşa, "spontaneamente dalla vita"..[400]

În cele patru seri urbineze, Ducesa Elisabeta de Gonzaga (soţia ducelui), Emilia Pia, cumnata ducesei, apoi Ottaviano Fregoso, messer Federico Fregoso, arhiepiscop de Salerno, messer Cesare Gonzaga, contele Ludovico da Canossa, seniorul Gaspare Pallavicino, seniorul Ludovico Pio, Bernardo Bibiena, Unico Aretino (poetul curţii), Fra Serafino (bufonul curţii din Urbino), Pietro Bembo, celebrul autor al *Asolanilor*, şi alţii acceptă jocul propus de messer Federico Fregoso: descrierea Curteanului desăvârşit, prilej de a se oferi o sinteză a calităţilor şi aventurilor posibile. Ponderea desăvârşirii nu mai ţine însă acum atât

[398] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit*.
[399] Domenico Petrini. *Dal barocco al decadentismo*, Firenze, 1957.
[400] Vittorio Cian. *Baldassar Castiglione*, Vatican, 1951.

de eroism, ci de cultură. E o altă epocă, de amurg a cavaleriei, când Yvain ar fi trebuit să devină un as al jocurilor de societate, al dialecticii, stilisticii, graţiei, vorbirii frumoase.

Tristan nu ar fi putut fi, în concepţia urbineză a dragostei platoniciene, decât un cavaler impur; acum contează iubirea cosmică, angelică — femeia fiind doar pretextul prin care se ajunge la divinitate. Vorbind despre iubire, Bembo intră în delir mistic, textul lui pare o rugăciune rostită într-o frază acrobatică, preţioasă, artificială. El susţine că "l'amor razionale é più felice che l'amor sensuale"[401] . Sărutul ar fi, totuşi "îngăduit în iubirea raţională, "pentru că fiind sărutul o împreunare a trupului şi a sufletului totodată, există primejdia ca cel ce iubeşte prin simţuri să incline mai degrabă spre trup decât către suflet; pe câtă vreme cel ce iubeşte prin mijlocirea judecăţii ştie că, deşi gura e o parte a trupului, cu toate acestea prin ea îşi croiesc drum vorbele, tălmăcitoarele sufletului"[402] . Depăşind iubirea trupească şi sufletească sufletul ajunge la "focul sfânt al adevăratei iubiri divine... să se împreune cu natura îngerească". Iubitul devine înger cu acces la toate lucrurile inteligibile.

Discuţiile uzuale, micile certuri, farsele, jocul şi ecoul lumii de dincolo de ferestrele castelului sunt toate temperate de naratorul transmiţător, cel ce motivează ficţiunea (avertizând că n-a luat parte la serile urbineze, că ele i-au fost relatate de un terţ rămas anonim!), evitând în acest fel reportajul. Romanul cavaleresc e pulverizat; simbolismul e înlocuit de estetism, aventura de dialectică, devenirea interioară de simpla acceptare a unui cod social.

Curteanul este în fond un antiroman cavaleresc sau un roman post-cavaleresc în măsura în care spaţiul aventurii este chiar curtea şi nu *gaste forest* sau pustiul; eul nu se aventurează, ci se confesează; eroismul este înlocuit de joc şi eleganţă; iubirea împlinită este negată în numele unui ascetism pervers şi imaginativ ce afirmă ruptura între intelect şi trup. Prin teoria iubirii platonice, puternic intelectualizate, guvernate de raţiune, prin idealul omului perfect, *Curteanul* stă la originea unui uriaş fenomen romanesc ce inundă literalmente secolul al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea — romanul pastoral.

Romanul neoplatonician. Pastoralitate livrească sau ficţionalizarea ficţiunii

În romanul cavaleresc jocurile erau făcute. Ficţiunea căzuse în deriziune, aventura în grotesc, iubirea curtenească eşuase în gramatică, dezbatere filosofică şi etichetă amoroasă frigidă. Devitalizare şi snobism — aceasta ar fi concluzia pulverizării arhitecturale a romanului. În fond anularea chiar a romanului, decăzut în deriziune sau demers pedagogic.

În acest context, gestul lui Sannazaro trebuie privit ca un act revoluţionar, ca un manifest al primenirii, al întoarcerii la simplitate şi firesc. Crenelurile castelelor cad pentru a lăsa să se vadă cerul şi soarele, sunt demolate zidurile oraşelor pentru a se lăsa liberă priveliştea spre pădurea verde; oamenii ies din palate pentru a

[401] *Il Cortegiano* di Baldesar Castiglione a cura di Bruno Maier, Torino, 1955.
[402] Baldasar Castiglione. *Curteanul*, E.L.U. 1967. Traducere de Eta Boeriu.

preamări coliba, teoriile platonice ale iubirii sunt reformulate, celebrându-se pofta senzuală şi dragostea concretă; în locul etichetei apare mişcarea nestânjenită, conformă cu libertatea omului şi cu legea morală naturală, a cosmosului divin. Tensiunile manieriste, neliniştea, confuzia, ruptura dintre carne şi spirit, monologul disperării, ambiguitatea explodează într-o geometrie intelectualizată, idealizată.

Sentimentele ascunse sunt invitate să izbucnească. Eroul se afirmă prin suferința declanşată de iubire, aventura lui e personală şi atât de mistuitoare încât el va arde sub ochii noştri. Limbajul îşi iese din matcă, se revarsă în tirade despre patimă şi suferință. Eurile păstorilor, nimfelor şi nu ale cavalerilor îşi dezvăluie, impudice, cele mai ascunse şi mai neruşinate gânduri.

Asistăm de fapt la încă o secvență de iluzorie cuprindere şi exprimare a realului, eşuată şi ea ca toate celelalte. În fond, realul rămâne de neatins; ştim că despre el arta a emis nenumărate ipoteze, fundamentând o uriaşă metodologie a convertirii şi exprimării sale. Dar, şi până azi, realul rămâne o ipoteză literară consumată între viziunea celui ce scrie şi subiectivitatea celui ce receptează. Realul este cel mai inaccesibil fenomen pentru gândirea umană care s-a îmbătat din zorii existenței ei cu iluzia că-l va putea îmbrățişa, cuprinde total vreodată.

Romanul neoplatonician se trage din cadrul pastoral şi travestirea alegorică luate de umanişti drept decor al meditației filosofice şi estetice, din estetica platonismului renascentist impregnată de idealitate. O idealitate hrănită, e adevărat, de cultură şi anume de Teocrit, Polibiu, Virgiliu, Petrarca. Pe de o parte, acest roman apare ca o reacție violentă, ca un act de renovare disperată în care teoriile platoniciene se convertesc într-o nouă senzualitate şi o încercare estetică de adecvare la real: un real al naturii şi un real al eului. Pe de altă parte, tot el se configurează ca un eşec atât al cuprinderii, cât şi al exprimării realului pentru că, tinzând spre relevarea naturii, aceasta va fi descrisă doar cu expresiile şi metaforele sau toposurile deja omologate de Teocrit, Polibiu, Ovidiu. Tentativa de umanizare a eroului şi de dezvăluire a eului sucombă în tiradă. Expunerea eului, pe care literatura europeană încearca să-l încercuiască de opt secole, sfârşeşte în artificialitate şi convenție.

O dată cu Sannazaro, observa Francesco Tateo, stilul bucolic şi modelul petrarchist fuzionează cu lumea păstorilor, ca loc ideal al vieții cotidiene, al muncii şi afecțiunii, şi cu aspirațiile cele mai profunde ale sufletului care tind fie spre sublimarea literară, fie spre sublimarea religioasă [403]. Iar Tasso, prin *Aminta*, restituia o ruralitate desprinsă de "mizeriile realității şi căderii adamice", o "edenitate a vârstei de aur" care se regăsea în antichitatea culturală greco-latină, locul, spunea Jaques Goudet, unde o "umanitate incultă şi pură, liberă şi fericită, naturală" îşi proiecta libertatea [404].

Pastoralitatea ar fi de aceea o opțiune existențială eliberată de zei, preludiu erotic şi fundal al adolescenței ideale. Egloga, la modă în secolul al XV-lea, îi oferea emotivitatea, propensiunea analitică, scenografia, muzicalitatea tânguioasă.

[403] *Le genre pastoral en Europe du Xv^e au XVIIe siÉcle*. Publications de l'Université de Saint-Etienne,1980, ,p.36.
[404] Op.cit.,p.48.

Arhitectura epică platoniciană e puternic descriptivă şi dramatizată. Impune ca temă fundamentală iubirea, un platonism aş spune "manierist" trecut prin Ovidiu şi Virgiliu, dar şi prin Petrarca, ceea ce va înlesni mai târziu apariţia personajului naţional (spaniol sau francez) în locul livreştii Arcadii şi — uimitor — a ciobanului marcat profund de curtenie. Printr-o stranie interferenţă, romanul platonician va fuziona cu romanul cavaleresc şi picaresc. *Astreea*, de exemplu, scris în secolul al XVII-lea, are ca surse atât pe *Amadis de Gaula* cât şi pe *Aminta* lui Tasso sau *Diana* lui Montemayor. Filosofia lui Ficino despre iubire va convieţui senină cu poftele amoroase cele mai concrete. Idilismul trage spre realism, miraculosul spre verosimil.

Inventând limbajul şi legile amorului, romanul pastoral a fost definit drept "o exaltare eroică în care umanul îşi pierde forma originară a vieţii şi se dizolvă în mit"[405] . De fapt, indivizii perfecţi sunt proiectaţi într-o Arcadie pe gustul unei societăţi galante şi curteneşti. Valoarea umană exaltată, sentimentul redus la contemplaţie ţes un ideal de realitate depărtată, de refugiu apărat de cruzimile lumii. Cervantes definea memorabil poetica romanului pastoral prin replica personajului Berganza: "Cosas soñadas bien escritas" — întâmplări de vis excelent scrise.

Arcadianismul intră în literatura Renaşterii o dată cu napolitanul Jacopo Sannazaro (1458-1530), supranumit "Virgiliul creştin", a cărui pasiune secretă pentru Cassandra Marchese căsătorită cu un Fegerigo din familia Scanderberg şi apoi repudiată pentru o Gonzaga, l-a însoţit până la moarte. Jacopo a murit în casa femeii repudiate, care, după moartea lui, s-a călugărit.

Este lesne de înţeles ce ecou au avut viaţa, iubirea mistuitoare neîmpărtăşită, suprapuse operei şi invers. *Arcadia*, primul roman pastoral al Europei, enunţă temele literaturii bucolice, aduce ca personaj păstorul cu "o existenţă proprie, o istoire", reînnoieşte riturile păgâne, "creează o lume fizică şi spirituală cu totul pe măsura acelor creaturi de vis şi poezie"[406]. Arcadia se va arăta în cele din urmă un produs cultural, o ficţionalizare a ficţiunii clasice, o reluare a bucolicei greco-latine, împletită cu elemente romaneşti absorbite din romanul de aventuri grec scris de Longos sau cel bizantin de Achille Tatius. Uneori va apărea ca o melodramă dramatizată — *Aminta* de Torquato Tasso sau *Il pastor fido* de Guarini — dar consacrarea se produce prin acel val de continuatori în care se disting *Diana* de Jorge de Montemayor, *Galatea* de Cervantes, *Astreea* de Honore d'Urfé.

Arcadia începe cu un îndemn la întoarcere spre natura adevărată, aceea de dincolo de ferestrele castelelor şi zidurile oraşelor, şi cu un apel către regăsirea unei arte mai simple, mai puţin artificiale, aceea a cântecului şi poeziei păstorilor. (După cum spuneam, naturaleţea se va exprima printr-un nou artificiu pentru că natura va fi a lui Virgiliu iar arta a eglogei clasice!)

"Attorinata di verdi erbette" – "Să ne îndreptăm spre pajiştea verde" se spune în *Proemio*, "să ascultăm copacii şi pe acei păstori bătrâni care vă vor spune în limbajul lor grosolan că eglogele s-au născut în natură". Primul capitol situează în natura concretă arcadiană, aşa cum şi-o imaginează omul secolului al XVI-lea:

[405]Domenico Petrini,op.cit.,p.39.
[406]Jacopo Sannazaro. *Arcadia*Introduzione e note di Enrico Carrara,Torino, 1926.

"Se afla pe vârful Parteniului, un munte de loc neînsemnat al păstoreştii Arcadii, un loc încântător, nu foarte larg", împrejmuit cu verdeață deasă, copaci de o "frumusețe tulburătoare". Locul e udat de un izvor limpede unde se întâlnesc păstorii pentru a se juca şi a cânta. Natura convoacă toate speciile arcadice, ca în paradis. Aluziile culturale la Ovidiu din *Metamorfoze* şi Virgiliu din *Georgice* sunt permanente. Paradoxal, Sannazaro nu e capabil să descrie ceea ce vede, ci ceea ce îşi aminteşte prin grilele culturii.

Apar păstorii veseli. Numai Ergasto este trist, singuratic, deşi arată a fi cel mai plăcut şi grațios. Selvaggio vrea să-l consoleze şi începe să cânte. La rândul lui, Ergasto, îşi exprimă nefericirea şi neliniştea, într-un discurs cu savante aluzii mitologice. Ergasto, "singurul cu chipul palid şi slăbit" e imaginea deznădejdii. Mama lui a murit de curând şi el o plânge.

Arcadia e o relatare la persoana întâi. Naratorul, şi el păstor, transcrie scene la care este martor, descrie peisaje, povesteşte întâmplări personale. Încântătoare sunt episoadele de vagabondaj pastoral şi confesiunile auctoriale legate de ele. Naratorul îl întâlneşte pe Montano şi transcrie dialogul cântat dintre Montano şi Uranio celebrând frumusețea vieții în natură şi dragostea ("dolce del mio cor fiamma", "cruda" "l'incendio", "l'amoroso sguardo" sunt ecouri petrarcheşti ce se autopropulsează spre delirul erotic).

Capitolul al treilea se ocupă de prânzul păstorilor în "le nostre capanne" cu "rustiche vivande" şi sărbătoarea păstorească. Naratorul descrie picturile din templul sacru (Apollo, Admet, Mercur, Paris, Venera, Junona, Minerva), fetele împodobite doritoare ca fiecare "cu o minunată artă a înfrumusețării să supraliciteze harurile cu care le înzestrase natura". Pădurea e domesticită. *Gaste forest* a devenit un încântător loc de existență şi sărbătoare. Galicio cântă despre amorul cu Amaranta care începuse "lângă malul verde al unui râu cu unde limpezi şi strălucitoare mărginit de o pădurice"...

Capitolul următor debutează cu un comentariu critic. Cântecul lui Galicio este interpretat şi discutat din punctul de vedere al armoniei, rimelor, iscusinței poetice etc. Descriptiv prin excelență, romanul pastoral pune accentul pe decor, dialog, pe împrejurare (chiar dacă ficțională). Naratorul notează tot ce vede şi aude, gesturi, fapte mărunte, prozaice, chiar dacă încărcate de amintiri teocritiene, virgiliene, ovidiene. El se instituie ca personaj integrat grupului, suferind cu el, ascultând dialogurile despre amor, făcând comentarii despre poezie. Cel ce narează plânge împreună cu Ergasto la mormântul mamei acestuia, Massilia, considerată de păstori o Sibilă. Capitolul final intitulat *A la Sampogna* e un dialog al naratorului cu poezia pastorală considerată instrumentul artei simple, pure, şi nu culte, excesiv de rafinate.

E un mod în fond de a se face elogiul lumii libere, al pasiunii exprimate fără etichetă, al lacrimilor ce curg nestânjenite, al suferinței patetice.

Poezia pastorală e rugată să rămână ea însăşi în solitudinea ei, să nu intre în palatele principilor şi să nu calce în piețele oraşelor, să plângă şi să nu plece din păduri. Deşi Parnasul e ruinat, pădurile sunt mute, nimfele şi satirii au dispărut, păstorii şi-au pierdut cântecul, fiarele şi-au părăsit adăposturile, poezia pastorală are menirea în "acest secol" de a trezi "pădurile adormite şi de a le aminti păstorilor să cânte uitate cântece": "Non ti rimane altro omai, sampogna mia, se non dolerti, e notte e giorno con obstinata perseverenza attristare".

Tonul e melodramatic, lacrimile inundă scena, suferința e cea mai de preț trăire. Inimile zdrobite sunt cele mai prețuite. De fapt, scenariul e un trucaj prin care suferința maximă se va converti în fericirea totală, firește erotică.

Aminta lui Tasso, scris pe la 1537 la Ferrara, păstrează numai dialogul versificat cu care se sfârşeau capitolele *Arcadiei*. Senzualitatea începe deja să se convertească în lubricitate. Personajele au o rațiune excesiv sentimentală: ele există în şi pentru eros.

În prolog, Amor enunță tema iubirii, iar nimfa Dafne enunță tema amorului omenesc, aproape casnic, anulând ideologia amorului curtenesc:

"Ci spune-mi, oare, Silvia, voieşti,
Departe de-ncântările iubirii
a-ți irosi întreaga tinerețe?
În veci să nu te cheme nimeni mamă?
Nicicând să nu vezi prunci zglobii în juru-ți
În vesel zbenguit?
.....
E irosită vremea
Ce n-o petreci iubind,
Fugară tinerețe...[407]

Erosul e rațiunea întregii naturi, demonstrează Dafne:

Şi copacii
Cu patimă iubesc, ci vezi încalte
Cu câtă-nflăcărare-îmbrățişează
Cârceii viței trupul de ulm tânăr...

Păstorul Aminta o iubeşte pe nimfa Silvia care preferă să vâneze, ca zână a Dianei, şi să se dedice castității. Silvia nu cunoaşte iubirea. Zadarnic încearcă Dafne, prietena ei, să o facă sensibilă la dragostea lui Aminta. Splendida zână e frigidă. Pe de altă parte Aminta îşi destăinuie lui Tirsi amorul înflăcărat. Totul a început când Silvia l-a sărutat pe gură pentru a-l vindeca de o înțepătură de albină. Aminta arde în flăcările iubirii. Corul, comentând drama, proferă o severă imprecație la adresa celor ce au tulburat amorul natural. "Virtutea" numită "boz al minciunii", spune Corul, "nu era drept Firii atotstăpân:

Nu se ştia de asprele lui legi,
De straşnica-i osândă;
Acele inimi slobode şi-ntregi
Nu ascultau decât povața blândă
A dreptei Firi, şi sfatu-i înțelept,
Ce glăsuia că: tot ce te încântă
E-ngăduit şi drept.

("legge aurea e felice/ Che Natura scolpi: S'ei piace, ei lice")

Tema ambiguă a onoarei, introdusă de cor, anunță "sfârşitul libertății

[407] Torquato Tasso. *Amintia. Epistolarul.* Traducere şi note de Romulus Vulpescu, ESPLA, 1956.

amoroase"; pudoarea atrage păcatul şi decadența. Cu alte cuvinte, civilizația este nenorocirea lumii pastorale[408].

Sfătuit de Dafne, Aminta vine să o surprindă într-un loc unde zâna se retrăgea în singurătate; el asistă la scena în care Silvia e agresată de Satibul (pan-sexualitatea excomunicată!), o salvează iar Silvia fuge îngrozită şi ruşinată. Tulburată şi frumoasă vânează un lup. Găsindu-i vălul sfâşiat, Aminta crede că Silvia s-a sinucis şi disperat se aruncă în prăpastie. Apare Silvia care aflând ce s-a întâmplat cu Aminta voieşte şi ea să se omoare, când iată-l pe păstor ivindu-se nevătamat. Încercările, devotamentul lui Aminta stârnesc în Silvia pasiunea. Finalul e apoteotic.

Pastoralitatea nu se limitează însă la Tasso doar la *Aminta*. În *Ierusalimul eliberat*, Jaques Goudet descifra două pastoralități: cea a Armidei (eden al păcatului şi magiei) şi cea a Erminiei (pastoralitatea ca solitudine). De altfel şi *Orlando furioso* conținea secvențe de acest gen, celebră fiind pastoralitatea cuplului Angelica-Medoro. Frumoasa Angelica cunoaşte fericirea pastorală al cărei ecou va fi înscris pe arbori, mesaj ce-l va înnebuni pe Orlando.

Lamentațiile, declarațiile, emoțiile puternice, lacrimile, sinuciderile fac deja parte dintr-un cod estetic preluat de Battista Guarini, rivalul lui Tasso, se pare, la curtea din Ferrara. *Il Pastor Fido*, pastorala dramatică cu un ecou uriaş în Franța secolului al XVI-lea, a fost scrisă în 1580, reprezentată în 1585 la Torino şi publicată în 1590. "Această pastorală — scrie în prefața ediției folosite de noi Girolando Tiraboschi — a constituit într-o vreme lectura preferată a cuplurilor îndrăgostite şi a tinerelor şi cultelor domnişoare"[409] .

Poveştilor cu uriaşi invincibili şi cavaleri, le sunt preferate de către elita culturală a secolului al XVI-lea ficțiuni ale unor ficțiuni culturale, puse în circulație de Ovidiu sau Longos. Societatea cultă a secolului e încântată de cuvintele ce traduc sentimente mistuitoare. Citind *Il Pastor Fido* gândul te duce la cei ce l-au reprezentat pe scenă, la cei care l-au citit şi comentat. El este martorul unei secvențe din istoria mentalității occidentale pentru care, ceea ce nouă ne pare o înscenare naivă, reprezenta originalitate de avangardă, o adâncă necesitate sufletească şi estetică.

Sentimentele, afişate într-un cadru pastoral, conform ideilor filosofiei neoplatonice, cereau în mod imperios o desfăşurare retorică amplă, în măsură să comunice tulburarea psihologică a eroilor mistuiți de iubire. Tiradele, în dialog, ating în momentele de tensiune între 100 şi 145 versuri. Consumatorii de literatură se îmbătau cu sonoritățile frazelor tari, pasionale. Sannazaro avea totuşi măsură, recepta prospețimea naturii, un ochi ce se voia sensibil, un eu ce se implica în intrigă. Acum totul s-a redus treptat la ambalajul emfazei amoroase.

Pe scurt, în *Il Pastor Fido*, sacerdotul zeiței Diana, pe nume Montano, are ca fiu pe Silvio pe care ar vrea să-l însoare cu nimfa Amarilli, fiica lui Titir, pentru a curma sângerosul ritual anual al zeiței care cerea sacrificarea unui tânăr. În acel an tânărul destinat de zei să moară în chip de jertfă era chiar Silvio. Numai că Amarilli iubeşte (şi e iubită) în secret de Mirtillo, fiul adoptiv al păstorului Carino. Dar Mirtillo mai e iubit de Corsica, prietena nimfei Amarilli, care Corsica e iubită

[408] Jaques Goudet, *Le genre pastoral... op.cit.*
[409] *Il Pastor fido*. Tragicommedia pastorale del Cavaliere Battista Guarini, Milano, 1807.

de Satiro pe care îl părăsise. Frigidul Silvio e iubit de încântătoarea şi aprinsa Dorinda. Silvio la început nu iubeşte pe nimeni dar în final se va lăsa sedus de farmecele Dorindei. Disperată că Mirtillo o iubeşte pe Amarilli, Corsica pune la cale o intrigă cu gândul de a o pierde pe Amarilli şi de-al obține pentru ea pe Mirtillo.

Naivul Mirtillo face exact ceea ce îl sfătuieşte vicleana Corsica şi îi mărturiseşte iubitei lui, Amarilli, pasiunea, într-un loc ascuns unde nimfa ajunge ca din joacă, dar de fapt, împinsă de Corsica. După care Corsica o acuză public pe Amarilli că nu este inocentă. În urma acestei delaţiuni, sacerdotul Montano hotărăşte că nimfa trebuie să moară iar Corsica jubilează pentru că este sigură că Mirtillo va fi al ei. Dar Mirtillo, păstorul credincios iubitei sale, se oferă să moară în locul ei. Acum se dă în vileag faptul că Mirtillo este fiul lui Montano; Amarilli care voise să se omoare apare nevătămată, Corsica este iertată şi prin împlinirea oracolului care prorocise oprirea ritualului sângeros o dată cu căsătoria fiului lui Montano cu Amarilli, se îndeplineşte însăşi premisa de la care pornise drama.

În *Prolog*, Guarini prin Alfeo, personificarea unui râu din Arcadia, mărturiseşte visul himeric dspre vârsta de aur şi dezamăgirea faţă de prezentul decăzut, "lumea de fier", iar esenţa ficţiunii sale este de găsit în replicile Corului ce susţin că "Adevărata bucurie se naşte din virtute, după suferinţă".

Linco, prietenul lui Silvio, e înrudit cu Dafne iar Silvio cu Silvia lui Tasso. Linco îl îndeamnă pe Silvio să iubească. El expune teoria amorului (natura e opera iubirii)îl face orb pe Silvio şi îl ameninţă că insensibilitatea lui va mânia zeii etc. Satiro, în schimb, e tulburat, disperat că nu e iubit. Jalea, suferinţa, rulează cuvinte ca *fede, oh, crudo, livido, dolor, penitenza, sospiri, painga, colpa, perfidissima Corsica, sofferte, penne, malaccorte amante, donna adorata, mortal, pianti e sospiri, lagrima molle, vendetta, perverso Amore, femmina ingannatrice e senza fede. Amor e Sdegno* (Iubirea şi Neiubirea) sunt cheia vieţii. Mitologizarea iubirii, cheamă excesul verbal. Eul se exprimă în torente nesăţioase de fraze. Idolatrizarea afectului, mitizarea lui fac posibil orice exces. Cultul eului ajunge la tirade ale căror farmec şi graţie se păstrează fragmentar şi azi. Voi reda un fragment dintr-o tiradă a lui Mirtillo, din scena în care Mirtillo, îndrumat de Corsica, se ascunde într-o grotă în apropierea căreia nimfele se jucau de-a baba-oarba. Amarilli, legată la ochi, ajunge ca din întâmplare — tot Corsica o împinsese! — în grota unde Mirtillo şade ascuns. Căutându-şi prietenele, ea dă de păstor şi, încercând să ghicească, conform regulii jocului, cine este, îl mângâie şi îl pipăie până la îmbrăţişare. Amarilli simte că ceva nu e regulă, pentru că falsa "nimfă" o ţine de-acum zdravăn în braţe.

Amarilli
(Îşi scoate legătura de la ochi)
Lasă-mă, trădătorule, oh! sunt moartă!
Mirtillo
Stai liniştită, inima mea.
Amarilli
Lasă-mă, îţi spun. Lasă-mă. Deci iei Nimfele cu forţa?
Aglauro, Elisa, perfidelor, unde sunteţi? Lasă-mă
Trădătorule.

Mirtillo
Iată, te las.
Amarilli
Eşti vreun înşelat de-al Corsicăi. Sau iei ceea ce n-ai câştigat?
Mirtillo
Unde fugi, crudo? Priveşte atunci la moartea mea: uite, îmi străpung pieptul cu sulița asta.
Amarilli
Vai! Ce faci!
Mirtillo
Ce-ți pasă ce aş putea să fac pentru tine, Nimfă crudă!
Amarilli
Ohime! Sunt aproape moartă.
Mirtillo
Şi aceasta este opera mâinii tale, iată fierul, iată pieptul.

Amarilli pleacă (deşi în secret îl iubeşte), iar Mirtillo se lamentează: "Oh sentenza crudele!/ Come viver poss'io/ Senza la vita?" după care fascinat de eşarfa uitată de Amarilli îşi strigă suferința: "În preamicuța fâşie de pânză, *crudelissima Ninfa*, tu îmi ceri să-mi înăbuş acea dorință imensă, care nu s-ar putea măsura decât cu gândirea omenească, abia înțelegând de fapt ceea ce se poate înțelege prin gândirea umană Dar eu te iubesc şi te iubesc mai mult decât viața mea, şi dacă tu nu o ştii, crudo, întreabă aceste păduri care ți-o vor spune şi de asemenea fiarele, ca şi aceste aspre şi sterpe stânci ale munților sălbatici care s-au înduioşat adesea la auzul vaietelor mele".

Imprecațiile la adresa iubirii au şi ele aceeaşi savoare a inocenței otrăvite de dorință. O asemenea tiradă rosteşte Silvio în actul patru scena a opta, aflând că Amarilli e condamnată la moarte. "Şi tu, mizerabilă zeiță (*sordida Dea*), ale cărei neruşinări spre dezonoarea altora le afişezi fără să-ți pese, pune-ți frâu senzualității, duşmancă a judecății. Uneltitoare numai de lucruri hoțeşti, ascunse, corupătoare a sufletelor, nenorocire a oamenilor şi a lumii, fiică a mării atât de demne şi născută din acel monstru perfid, cu zefirul ademenitor al speranței creezi mai întâi iluzii şi apoi dezlănțui în piepturile omeneşti atâtea înfricoşătoare calamități de năvalnice şi întunecate dorințe, de plânsete şi suspine; mai degrabă mamă a furtunilor şi a celor ieşiți din minți ar fi trebuit să te numească lumea şi nu mamă a Amorului. Uite în ce mizerie i-ai aruncat pe cei doi iubiți nefericiți (...) Du-te, perfidă Zeiță, salvează dacă mai poți viața acelei Nimfe (...) pe care cu dulcețile tale otrăvite (*le tue dolcezze avvellenate*) ai trimis-o la moarte..."

Evident, în inima pastoralei, observa André Grange, se află, în diferite forme expusă, problema sincerității şi minciunii. "Este vorba, desigur, şi de minciuna originară, cheia ficțiunii pastorale: a păstorilor care nu sunt cu adevărat păstori"[410] ci aristocrați travestiți nutrind iluzia pastoralității.

[410] Le genre pastoral, *op. cit*.

(Jurnal: *Natura (aşa cum este ea!) din romanul pastoral mă melancolizează. Mă obligă să văd totul altfel, să dau atenţie ierbii dintre pietre, să salvez o albină care trăgea să moară pe Calea Victoriei. Aseară am ieşit pe furiş din casă; pur şi simplu ca să respir aerul nopţii. Era vânt, frig, dar nu-mi păsa. Ca nişte fiinţe dragi, uitate lângă gard, daliile vecinilor m-au chemat la ele. Roşii şi albe. Mai mari decât o palmă răsfirată. Abia suportate de tijele elastice. Prin întuneric, am ales o floare. O dalie roşie şi nu albă s-a oferit, parcă, şi am luat-o cu mine. Roşu spre violet. Carne vegetală sensibilă. E carne din carnea mea, o ştiu, şi acum ea e fericită că o privesc, că ne înţelegem. Armonia cifrei 11 repetată în cele 11 cercuri concentrice de petale. Am răbdarea să le număr. E universul vieţii, al gândurilor, al materiei, o pildă înflorată despre reluarea temei şi legile creaţiei.*

Afară ninge. E abia miercuri 26 octombrie 1988. Aseară dalia ştia, şi mi-a sugerat să o iau în casă?

Mă gândesc că poate aceste notaţii sunt false. O prietenă, citind cartea, le-a găsit doar frumoase dar nu autentice. Spunea că sunt prea coerente, că nu simte în ele pulsând subconştientul. Părerea ei m-a dezechilibrat. Dar asta sunt eu, poate chiar această autenticitate inautentică.

Să fie impulsul puternic de a nota, atât de sărac în forţa de a se fixa în limbajul care să-l exprime?

Este încă foarte de dimineaţă, cerul abia se luminează printre norii din care curge zăpada. Am sentimentul că trăiesc un timp dăruit. Că orele acestea sunt o favoare. Luni dimineaţa la ora 7 fără un sfert ar fi trebuit să mă urc pe bancheta din spate a unui taxi, care îmi ducea la aeroport o rudă dragă, pe fratele meu care se reîntorcea la New York. Peste un sfert de oră am aflat că acea banchetă nu mai exista. Dar cei din faţă scăpaseră.

- Te-au salvat Fausta şi Konstantinos, mi-a spus vecina mea, Gina, numai ei au făcut-o.

Pentru doamna Gina, Fausta şi Konstantinos, cei doi zei din romanul meu Totdeauna toamna sunt deja existenţe reale?

Eliberăm prin scris personaje în lumea concretă? Gândindu-mă la romanul Platonia, pe care încă nu l-am început măcar, m-am apropiat atât de intens de ea încât, mergând spre Biblioteca Academiei, la stopul de lângă Casa Scriitorilor am văzut-o ieri într-o maşină chiar pe Platonia. S-a uitat absentă spre mine, cu o tristeţe suavă pe chip căzând dintr-o rarefiată melancolie. Am recunoscut-o. La fel de concretă ca şi mine. La fel de vie ca şi Diana lui Montemayor sau Astreea lui d'Urfé.)

Teocrit din Siracuza, părintele poeziei bucolice, despre care Legrand spunea că "ne apare ca reprezentantul complet al alexandrinismului în ceea ce are el mai bun", impusese în secolul al III-lea î.e.n. în Egiptul cultural şi elenistic, un gen literar nou, cu o excepţională posteritate. Exegeţii au crezut că pot să-l derive din cultul străvechi al zeiţei Artemis şi al iubitului ei, păstorul Dafnis. Personajele idilelor lui Teocrit trăiau în natura bună, generoasă, alături de turmele ce pasc în crânguri sau pe pajişti de vis, se bucurau cântând sau întrecându-se în cântec, petrecând la serbări păstoreşti desfăşurate în apropierea unui altar sau chiar alături de turmele de oi sau capre.

Mistuite de amor, personajele lui Teocrit împăcau senzualitatea, foamea fizică, cu gingăşia şi fermecătoarea decenţă. Concursurile de poezie şi muzică ce aveau loc uneori în faţa colibei unei preafrumoase păstorițe râvnite de mai mulți păstori, sau chiar în drum spre un ospăţ, erau adevărate dueluri lirice, încadrate de părți narative sau dialoguri cu o puternică notă dramatică. De cele mai multe ori, provocările erau legate de plăcerea pură a artei şi a iubirii.

Aşa ne apar, în discursul liric al lui Teocrit, personaje precum Tirsis, Titir, păstorul Aminta, un căprar îndrăgostit de Amarilla (care îl refuză) etc. ― prezențe familiare nouă după ce i-am comentat pe Sannazaro, Tasso, Guarini. Preluat de Renaştere, decorul poeziei bucolice şi al erosului pastoral se umple însă de un alt sens, în măsură să restructureze însăşi ideea de pastoralitate bucolică (modă ce triumfă după 1590) din perspectiva căreia a fost discutat preferențial romanul erotic din secolul al XVI-lea. Se cuvine să mai fac o observație: acest roman exprimă o puternică stare de spirit, existentă în Occidentul european, şi datorată filosofiei neoplatoniciene ca şi stării de spirit declanşate de Contrareformă. El s-a scris aproape simultan în Italia, Portugalia, Spania, Franța. Datele de apariție pot fi elocvente în acest sens: *Arcadia* lui Sannazaro apare în Italia spre 1530, iar *Diana* lui Montemayor apare în Spania în 1559; *Aminta* lui Tasso a fost scrisă la 1573, iar *Galatea* lui Cervantes la 1583; *Il pastor fido* al lui Guarini vede lumina tiparului la 1580, iar romanul *Astreea* al lui d'Urfé, publicat treptat, în mai multe cărți, a fost terminat spre 1600, prima ediție completă fiind scoasă în Franța în 1607.

Decorul, peisajul romanului erotic renascentist este altul în fiecare arie culturală națională. De la Arcadia mitică a napolitanului Sannazaro, vom fi conduşi de portughezul Montemayor în ținuturile regelui Leon din peninsula Iberică, sau în ținutul Forests din Gallia lui d'Urfé. Pe de altă parte, ideile neo-platonciene despre iubire, preluând ecourile cultului cavalerismului medieval şi al cortesiei, concepții rafinate de gândirea lui Marsilio Ficino şi a congenerilor săi, impun romanului erotic desfăşurat într-un cadru pastoral o construcție specială.

Punctul de greutate nu mai stă în decorul bucolic unde păstori şi păstorițe, de o aleasă ținută şi un remarcabil gust, iubesc, cântă sau discută despre sentimentele lor înfăcărate ce vor să copleşească obiectul pasiunii lor, ci în însuşi discursul despre iubire prevăzut cu o puternică armătură filosofică şi capabil să îndrume romanescul spre un stil al narațiunii tot mai abstract, de o splendidă eleganță speculativă. Avem în față, în fond, un roman căruia i se potriveşte mai bine numele de *platonician* decât de pastoral, câtă vreme valoarea şi construcția lui sunt guvernate de ideația iubirii, ca factor cosmic, acreditată de neoplatonismul Renaşterii. Aceasta determină în Occidentul european o arhitectură epică axată pe dialogul filosofic, conferindu-i un caracter dramatizat, şi pe ficțiunea ideală, corespondentă utopiei filosofice.

Publicat la Valencia în 1559 şi scris în castiliană de portughezul Jorge de Montemayor (care se născuse în 1520 şi va muri ucis de un prieten, într-un duel amoros), romanul ***Diana*** s-a bucurat rapid de succes internațional. Substanța ideologiei amoroase, Montemayor şi-o trage din filosofia neoplatonicianului Leone Ebreo, evreu portughez creştinat, care a fugit din Spania în Italia şi ale cărui *Dialoghi d'Amore* fuseseră traduse în Spania pe la 1535. Pagini numeroase din *Diana* sunt aproape o preluare mot à mot din textele lui Leone Ebreo, susținând drama spirituală a psihologiei amoroase. Influențele filosofului portughez se vor

exercita la fel de puternic şi asupra lui Cervantes în *Galatea*.

Cunoscător al comentariilor lui Ficino despre Platon şi partizan al concepţiei erosului ca factor cosmic, Leone Ebreo considera "acţiunea iubirii" creatoare de forme — lege fundamentală a naturii[411] . În dialogurile sale, Eros sau Iubirea apar ca factori ai ordinei cosmice; vederea — poarta cunoaşterii intelectuale; iubirea – "instrumentul perfecţionării pus oamenilor la dispoziţie de creator", "o formă de atracţie dată de Dumnezeu". Pentru Leone Ebreo, omul superior nutreşte iubirea intelectuală pentru Dumnezeu, forma cea mai înaltă a iubirii, care nu oboseşte niciodată, întrucât, Dumnezeu fiind perfecţiunea, omul superior va dori să se unească cu el pentru a-l cunoaşte cu adevărat[412] .

Leone Ebreo desparte psihicul în suflet vegetativ, suflet sensitiv şi gândire raţională, aceasta din urmă — forma superioară ce-l poate ajuta pe om să atingă perfecţiunea. O gândire raţională puternică, cu alte cuvinte, va conduce la iubirea conştientă pentru divinitate, la o iubire intelectuală, "forma superioară a iubirii, diferită de formele inferioare găsite în pornirile obişnuite ale sensibilităţii". Dorinţele nu durează decât puţin, spune Ebreo, de unde îndemnul de a nutri dezgust pentru împlinirea dorinţei.

Vom înţelege acum mai uşor de ce în *Diana*, după cum afirmă exegeza spaniolă, "pasiunea amoroasă se converteşte în aventură spirituală", ce poate fi echivalată cu o "experienţă religioasă"[413] . Acelaşi lucru poate fi spus şi despre lupta dintre viciu şi virtute, despre momentele de reflecţie pe marginea iubirii sau pura contemplaţie amoroasă care temporizează întâlnirea sau unirea cuplurilor. Cadrul pastoral e doar o haină gingaşă a intimităţii. "Platonismul poetic al secolului al XVI-lea, observa Francisc Lopez Estrada, se răspândeşte nu prin tratate umaniste sau prin dialogurile tihnite ale vreunei academii sau reuniuni curteneşti, ci prin aceste cărţi pasionale, lacrimogene şi aparent dezordonate".

Decorul pastoral convoacă şi numeroase elemente fantastice, de magie, din romanul cavaleresc, obiecte fermecate, zâne, castele stranii cu splendide decoruri ce amintesc de estetismul bizantin. În pofida exaltării pasionale, dragostea este castă, virtuoasă (*amor fino*). Păstorii discută despre iubire în manieră platoniciană, în timp ce aventurile relatate de ei se desfăşoară în maniera romanului grec, bizantin, cavaleresc medieval. Peisajul bucolic ("naturaleţea păgână"), cavalerismul (deşi Montemayor preţuieşte mai mult nobleţea naturală sau dobândită, disprețuind-o pe cea moştenită), neoplatonismul, creştinismul îşi dau mâna într-un roman a cărui "lentoare premeditată" (Diana apare ca prezenţă fizică abia spre final, după ce a fost evocată cu exaltare), ţesută dintr-o puzderie de istorii pasionale şi încântătoare *cancioneros*, anulează în final utopia amoroasă în numele unei libertăţi a iubirii mult mai moderne, ceea ce face din *Diana* şi azi o capodoperă. Diana este o nevirtuoasă, *o malmarida* (iubită necredincioasă) de o frumuseţe divină. Ea afirmă dreptul la eroare, dreptul femeii de a alege şi de a nu fi doar aleasă, dreptul omenesc de a alege pasional şi senzual, contrazicând întregul edificiu al iubirii raţionale.

---

[411] P.P. Negulescu,op.cit.

[412] Ibid.

[413] Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*. Prologo, edicion y notas de Francisco Lopez Estrada, Madrid, 1954. Citatele în română în traducerea noastră.

„În câmpiile alesei şi vechii cetăţi a lui Leon — romanul începe cu *Argumente d'este libro* — pe ţărmurile râului Ezla trăia o păstoriţă numită Diana, a cărei frumuseţe a fost fără seamăn în timpul său. Aceasta iubea şi era iubită cu patimă de un păstor numit Sireno, în a cărei dragoste sălăşluia toată cinstea şi onoarea posibile. În acelaşi timp pe ea o iubea, mai mult ca pe oricine, păstorul numit Sylvano care era urât de păstoriţă mai rău ca orice pe lume..."

Iată însă că Sireno este obligat să părăsească regatul. După un timp, Diana îşi arată nestatornicia uitându-l pe Sireno şi măritându-se cu Delio. După mai bine de un an de absenţă, Sireno revine şi aude cu durere ce s-a întâmplat cu Diana. De aici, din acest moment dramatic, începe de fapt romanul lui Montemayor.

El triste, el disventurado pastor rememorează amorul cu Diana cântând pe malurile râului Ezla dintr-un instrument cu coarde. Versurile cântecului comunică o dată în plus marea lui durere: "Aşadar, întristatul Sireno venea pe drum cu ochii lui ca două izvoare, cu chipul schimbat şi inima în stare să îndure atâtea necazuri încât dacă soarta ar vrea să-i dea vreo mulţumire, ar trebui să caute o altă inimă pentru a o primi". Sireno trăieşte paroxismul iubirii nefericite, trădate: "Nefericitul păstor nu putu să-şi potolească lacrimile şi nici să-şi cruţe suspinele ce urcau din inimă. Şi înălţându-şi privirea spre cer, începu să grăiască astfel: 'Ah, amintire, duşman al tihnei mele! n-ar fi oare mai bine să mă faci să uit de necazurile de acum decât să-mi arăţi ochii încântători de altădată? Ce zici, amintire? Căci pe această pajişte am văzut-o pe domniţa Diana. Căci tot aici am început să simt ceea ce nu voi sfârşi niciodată să plâng'.

Lui Sireno i se rostogolesc din ochi "lagrimas como orientales perlas"; el scoate din sân un fir din părul blond al Dianei, îl aşează pe iarbă, contemplă, îl plânge şi cântă:

"Ah, păr frumos, câte zile
am contemplat-o pe Diana mea
jucându-se cu el sau lăsându-l în pace
şi alte sute de fleacuri..."

Sireno citeşte o veche scrisoare a Dianei adresată lui. Apar apoi păstorul Sylvano, vechiul său rival, pe care Diana îl respinsese, căruia îi destăinuie nefericirea pe care o trăieşte. Sylvano cântă la rândul său *con gran tristeza estos versos*:

"Sunt îndrăgostit, dar n-am fost iubit niciodată
am iubit mult şi voi iubi, nu sunt iubit
chinuri îndur deşi niciodată nu le-am pricinuit nimănui
am suspinat, dar niciodată n-am fost auzit"...

Sireno şi Sylvano se înfrăţesc în durere recitând poeme pastorale. Sylvano cântă "la amorosa cancion de Diana", cântec pe care el îl auzise cândva şi pe care îl reproduce pentru Sireno. Diana în fapt îl jeleşte pe iubitul plecat, pierdut în lume:

„Acela e malul, aceasta e pajiştea
acolo se iveşte crângul şi tăpşanul umbros
pe care îmi duceam turma la păscut.
Iată şi pârâiaşul dulce şi susurător,
aproape de care dormitau oile mele
când dulcele meu prieten aici sălăşuia..."

Sylvano vrea cu orice preț să-l consoleze pe Sireno; începe un dialog cântat despre "la cruel Diana", ca un act de exosrcism. Apare frumoasa Selvagia, prietena Dianei, care le spune că "de fapt cauza pentru care păstorii sunt uitați se datorează memoriei lor înclinate spre uitare".

În continuare se relatează despre disputa dintre Selvagia şi Ysmenia pentru Alanio. Sunt convocate scrisori, rivalități (Montano o iubeşte pe Ysmenia despre care Alanio spune că e o *Nympha cruel, alma sepultada* (inimă înmormântată), *animo cruel, senzuello amor (iubire înțeleaptă), coraçon de fiera endurecido* (inimă împietrită în cruzime) etc. Ysmenia se lamentează în chinurile dragostei, firește, tot în versuri. Cei trei — Sireno, Sylvano, Selvagia — plâng şi cântă pentru că sunt nefericiți în iubire. Sylvano face considerații despre "diversitatea atâtor nefericiri" şi vorbeşte despre "estraño efecto de amor". Dorida, o păstoriță, cântă şi ea un cântec despre Diana ajunsă mit; apar şi Cinthia şi Polydora care povestesc despre înțeleapta Felicia, zâna din pădure care are leacuri pentru pasiunile amoroase. Se relatează povestea despre Felismena şi don Felis, un *amor honeste* în a cărui complicație narativă intră numeroase poeme şi scrisori.

Personajele dornice să se vindece de pasiune ajung la somptuosul palat al Feliciei unde vizitează o grădină de vis şi o curte interioară "acoperită cu dale de alabastru şi marmură neagră, asemeni unei table de şah. În mijloc se găsea o fântână din marmură de diferite culori, susținută de patru lei uriaşi din bronz. În mijlocul fântânii se află o coloană de jasp pe care erau aşezate patru nimfe din marmură albă". Apa e vrăjită; aurul şi cristalul copleşesc; vizitatorii contemplă galeriile cu picturi unde se disting portretele faimoşilor Horațiu, Hanibal, Pompei, Alexandru, Cidul, Medeea, Orfeu, etc. În acest cadru estetizat se desfăşoară dicuțiile despre Amor conduse de înțeleapta Felicia care afirmă că dacă "dragostea are drept mamă judecata (la razón), atunci ea nu trebuie să fie îngrădită şi nici condusă de aceasta"...

În Libro Quarto, Sireno o iscodeşte pe senora Felicia "despre un lucru pe care niciodată n-am izbutit să-l înțeleg până la capăt şi anume: toți cei care se pricep cât de cât spun că adevărata iubire purcede din rațiune; şi dacă este aşa, atunci care să fie pricina că nu există pe lume ceva mai greu de ținut în frâu şi care să-i dea mai puțină ascultare?"

Felicia răspunde astfel:

"-Cum această întrebare este pusă de cineva care e doar păstor, se cuvine ca răspunsul să-l dea cineva care e doar femeie, dar atât cât mă taie capul pe mine, nu mi se pare că dacă se cuvine ca judecata să fie mama iubirii, aceasta trebuie să fie îngrădită sau supusă de ea. Mai întâi trebuie să presupui că după ce judecata cunoaşterii a zămislit-o, rareori ea vrea să i se supună. Şi este atât de neînfrânată, încât de cele mai multe ori îi dăunează şi îl păgubeşte pe cel îndrăgostit, căci adeseori cei ce sunt îndrăgostiți cu adevărat ajung la ruină, pentru că (iubirea n.n.) este împotriva judecății şi a firii. Şi tocmai din această pricină este pictată oarbă şi lipsită de orice judecată (...) Aşa că, Sireno, nu trebuie să te miri, chiar dacă iubirea desăvârşită este fiica judecății, ce nu-i dă ascultare, deoarece nu există un alt lucru a cărui înfățişare să semene mai puțin cu cea pe care a avut-o atunci când s-a zămislit. Sunt oameni care spun că între iubirea păcătoasă şi cea curată nu există altă deosebire decât aceea că una ascultă de rațiune, iar cealaltă nu-i dă nici o ascultare (...)"

Dialogul despre iubire continuă între Sylvano, Polydora, Sireno, Belisa, Cinthia; Polydora consideră că "toate relele pe care le-au îndurat purcedeau mai degrabă din dorință decât din dragostea ce o au pentru ceea ce doresc" iar Sylvano conchide că "iubirea acelor îndăgostiți ale căror suferințe încetează după ce își vor fi dobândit ceea ce doresc nu purcede din rațiune, ci dintr-o poftă josnică şi necurată".

Libro Quinto conține cea de a doua zi de discuții despre iubire. Într-o sală somptuoasă, Felicia vindecă memoria pasională a lui Sylvano, Sireno, Belisa, Selvagia, aflați într-o profundă depresie. Băutura fermecată se află în două vase fine de cristal bătute cu nestemate. Înainte de a-i oferi cupa uitării, ceva foarte similar antidepresivelor recomandate de psihiatrii de azi, Felicia îl sfătuieşte pe Sireno: "Păstor părăsit, dacă pentru chinul tău ai avea un alt leac decât acesta, eu n-aş zăbovi nici o clipă să plec în căutarea lui"...

Lui Sireno, Sevalgia, Sylvano li se dă să bea după care cad într-un somn adânc, ceea ce nu i se întâmplă şi frumoasei păstorițe Belisa pe care Felicia o opreşte în palatul ei drept doamnă de companie. După ce se trezesc cei trei, Felicia verifică efectul băuturii vrăjite. Sireno mărturiseşte că dacă ar vedea-o pe Diana cu soțul ei nu i-ar purta nici un gând rău. La rândul lor, abia treziți din vrajă, Sevalgia şi Sylvano se îndăgostesc unul de altul. Ei pleacă împreună cu Sireno şi pe drum, în pădurea încântătoare, o aud cântând pe frumoasa Diana:

"Lângă fântână ei o zăriră pe frumoasa Diana, o frumusețe cum poate nu mai văzuseră vreodată, într-atât de minunată; păru-i frumos, fără cozi, era strâns la spate cu o fundă roşie, făcându-l să alunece de-o parte şi de alta a capului".. Diana cântă un cântec de o splendidă gingăşie şi tristețe din care voi reproduce câteva fragmente; ea se pune de la început sub semnul nefericirii, al destinului care a condamnat-o înzestrând-o cu frumusețe, ceea ce o apropie de personajele feminine ale romanului grec, dar şi de Tristan, cel născut într-o mare tristețe; Diana ar fi, cu alte cuvinte, corespondentul feminin al nefericitului Tristan:

„Mâhnită m-am născut
Şi nefericită, de cum am văzut lumina zilei;
Ursitoarele de îndată mi-au hărăzit
O soartă nenorocită.
Soarele şi-a ascuns razele
Luna a dispărut de pe cer
Mama a murit aducând pe lume
O fată frumoasă şi făr' de noroc".

Cei trei care o ascultă plâng, plânge şi Diana, întruchiparea perfecțiunii, frumuseții, naturaleții. Dincolo însă de cântec, Sireno e insensibil față de prezența concretă a femeii iubite. Se apropie de Diana, dar ea nu-l recunoaşte la început, după care Sireno îi recomandă discreție spunându-i că nu ştie încă ce a pierdut. Conversația grupului e plină de invocații (o, pastora o, fortuna, o, hermosas nimphas) şi patetism. Farmecele Dianei nu-i mai ating însă nici pe Sireno şi nici pe Sylvano. Văzându-i eliberați de amor, "frumoasa Diana, nemulțumită", pleacă dincolo de râul Ezla. După un timp, foştii adoratori se reîntâlnesc cu Diana şi ea face o puternică mărturisire care arată cât este de profundă, complexă, puternică. Diana nu cere uitarea,sau drogul uitării, ea acceptă suferința, chinul amintirii şi al

iubirii, presimte iminenţa morţii.

Discuţiile despre iubire nu se opresc, numai că Sireno, îndoctrinat şi sedat de zâna Felicia, invocă mereu în răspunsurile sale raţiunea iar Diana nu-l înţelege. Intuiţia o aduce totuşi în pragul unei revelaţii:

„– Lasă aceste vorbe, Sireno, tu nu mai simţi nevoia de a iubi şi nici de a fi iubit.

– Dacă nu trebuie să te iubesc, spuse Sireno, tot aşa mă bucur că nu trebuie să mă iubeşti.

– Ciudată este libertatea asta a ta, spuse Diana."

Replica Dianei — *Estraña liberdad es la tuya* — distruge strategiile erotice complicate ce vor să fie fidele faţă de o concepţie filosofică (teoria iubirii platonice, a iubirii pentru Dumnezeu etc.). Diana nu doreşte uitarea, preferă depresia, suferinţa: nu-şi contrazice senzualitatea, fiind gata să reia dragostea cu Sireno. Victimă a propriei frumuseţi, ca şi Callirhoe sau Leucippe, acceptă până la capăt eşecul în singurătate şi suferinţă, rămânând totuşi disponibilă pentru dragoste.

Drama Dianei e libertatea de a fi ea însăşi, marea senzualitate ce o impinge spre alegeri eronate. Dar tocmai de aceea prezenţa ei pare singura prezenţă puternică a romanului, afirmând o libertate aparte ce se înrudeşte cu a romanticei Manon Lescaut sau a voluntarei Emma Bovary. Deşi imitat în epocă, romanul lui Montemayor, excelând în analiza sentimentelor, nu a mai fost egalat.

Sub impulsul *Dianei* şi-a scris Cervantes (1547-1616) *Galatea* (1583-1585) roman rămas neterminat. Totuşi, modelul urmat pare a fi mai mult *Arcadia* lui Sannazaro. Rădăcinile ideologiei iubirii se află şi la el în neoplatonismul lui Leone Ebreo (un personaj socoteşte că moartea ar fi "o foarte uşoară recompensă pentru cei ce doresc să sufere"), ceea ce situează romanul "între sentimentalismul bucolic şi misticismul transcendental al platonicienilor"[414].

Despre *Galatea*, Cervantes scrie în *Don Quijote*, Partea I, Cap. VI, scena arderii cărţilor:

„Galatea lui Miguel de Cervantes, zise bărbierul.

– De atâta amar de ani mi-e bun prieten Cevantes ăsta, şi ştiu că e mai deprins cu nenorocirile decât versat în versuri. Cartea lui arată un sâmbure de talent, cată el să schimbe câte ceva pe lume, dar n-ajunge la nici un capăt. Trebuie să aşteptăm partea a doua, pe care ne-o făgăduieşte, poate că îmbunătăţindu-se, va merita întru totul mila ce nu i se face acuma, şi până când se va putea vedea cum stau lucrurile, pune-o la popreală, acasă la dumneata, jupâne şi cumetre".

Saturat de cazuistică amoroasă, *Galatea* este un roman cu cheie (exegeza a identificat personaje reale din epocă sub masca păstorilor lui Cervantes), înpănat până la exces cu sonete, ceea ce i-a făcut pe unii să-l socotească o antologie de poezie pastorală. Învinuit de prolixitate, monotonie, artificiu şi artificialitate, extravaganţă retorică şi imagistică, romanul îşi trage farmecul din descripţia vie, cultul pentru frumuseţe până la estetism. Poate că epoca noastră, redescoperind natura şi reabilitând retorica, are mai multe şanse să fie încântată citind *Galatea* decât înaintaşii noştri de la începutul secolului al XX-lea. Socotesc în plus *Galatea* un stagiu necesar pentru receptarea acelui Cervantes care distruge în *Don Quijote* cu o anume cruzime teoria amorului platonic. Solemnitatea frazei, eleganţa

[414] Angel Volbuena Prat, *La Galatea*, Cervantes, *Obras completas*, Madrid, 1960.

discursului, ceremonia înscenărilor dramatizate din întrecerile poetice ce pot sfârşi cu adevărate tribunale ale Amorului, conturează supratextul la care se racordează iubirea dintre Don Quijote şi Dulcinea.

Personajele sunt numeroase, în jur de 70. Importante sunt Galatea, iubită de Elicio şi Erastro, Amarili, iubita lui Damon, păstorul Arminda, Fili, iubită de Tirsi, fiul natural al lui Alcala de Henares, Lauso, Aurelio, "el venerable padre de Galatea"; Belisa, "iubita lui Marsilio" etc.

Romanul debutează cu Elicio care îşi cântă în versuri iubirea pentru Galatea. Apare Erastro, rivalul lui Elicio, care o iubeşte pătimaş pe Galatea şi cei doi se lansează un într-un duet despre Amor, "ingrato Amor" sau "blando (blândul) Amor". Elicio îi mărturiseşte lui Erastro: "Yo ardo y no me abraso, vivo y muero" ("ard şi nu mi-e ruşine, trăiesc şi mor"...) Apare Lisandro, iubitul Leocadiei şi cei doi ascultă "suspinele nenorocitului" îndrăgostit. Şi păstoriţele suferă de "interno dolor". Galatea şi Florisa dau de o frumoasă păstoriţă care îşi declamă durerea iar ele o consolează după ce "cu o mare drăgălăşenie şi graţie păstoriţa străină începu să povestească astfel"...

Totul este de o solemnitate dramatică. Invocaţiile, exclamaţiile urmăresc descrierea acelei "tanto dolor" provocate de Amor. Strigătele, confesiunile sfâşietoare nu istovesc în a contura psihologia unor personaje pentru care "la vida en triste y amarga soledad" este descrisă ca un iatagan nemilos, ca o tristă absenţă, ca un fruct amar al durerii, ca o durere inumană provocată de amorul gelos, etc. Toate prezenţele epice trăiesc o *extrañisima ventura*. Polemica dintre cavaleri şi păstori înclină spre elogiul unei *rustica vida*, făcut de Elicio, superioară în comparaţie cu la *cortesana vuestra*. Damon cântă despre la *humana condicion*, *flaca* (vulnerabilă), *doliente/ en caducos placeres ocupada.*

Un alt argument în favoarea superiorităţii vieţii pastorale ar deriva din ale sale *simples conceptes amorosos*, deşi ele numai simple nu sunt, fiecare păstor putând rivaliza în mânuirea speculaţiei filosofice cu teoreticienii neoplatonismului. Axul ideatic al romanului stă de altfel în discuţia despre iubire dintre Damon, Darinto şi nefericitul Lenio care susţine că Amor nu este decât un *apetito sensual y vano, digno de todo vituperio* (ruşine). Erastro îl dojeneşte pe Lenio pentru că îl vorbeşte de rău pe zeul iubirii, dar Lenio e neclintit în părerea că iubirea produce în cel ce iubeşte numai stări şi efecte negative. Se alcătuieşte un juriu care va examina cele două păreri opuse. Apare şi Galatea, a cărei *singular belleza* produce "uluire încât nu-şi mai puteau desprinde ochii de ea privind-o".

Lenio susţine că "Iubirea înseamnă dorinţă de frumuseţe şi fără doar şi poate îmi veţi împărtăşi părerea că după cum este frumuseţea pe care o îndrăgeşti tot aşa va fi şi iubirea cu care iubeşti şi pentru că frumuseţea este de două feluri, corporală şi necorporală, iubirea care iubeşte frumuseţea trupească întocmai ca pe un ultim scop al ei, nu poate fi bună şi acestei iubiri eu îi sunt duşman. Dar cum frumuseţea trupească se împarte la rându-i în frumuseţea trupurilor vii şi frumuseţea trupurilor moarte, poate exista şi frumuseţe trupească care să fie bună"...

Frumuseţea corporală naşte ruina, distrugerea, moartea, insomnia, lacrimile. Teoria antiiubirii e dezvoltată pe mai multe pagini, făcându-se uz şi de exemple mitologice. În fine, Tirsi invocă raţiunea, face diferenţa dintre iubire (amorul raţional) şi voinţă, dă numeroase definiţii încununate de o clasificare a iubirii în

Amor honesto (cinstit, pudic), *util* (folositor) *y en amor deleitable* (desfătător, plăcut). Pentru Tirsi dragostea este cumpătare. Darinto socoteşte iubirea "stăpâna pământului" etc. În final (romanul a rămas, după cum se ştie, neterminat) la mormântul Melisei are loc serbarea nimfelor şi a păstorilor (ca în Sannazaro) unde strălucesc sau se disting Galatea şi Elicio.

Regăsim "gustul platonician al abstracţiunilor"[415] şi în ***L'Astrée*,** roman de dimensiuni ample, terminat după moartea lui Honoré d'Urfé, de secretarul său, Baro. Romanul, şi el cu cheie, afirmă, după Maxime Gaume, "un sens nou al psihologiei, o artă ce incită curiozitatea lectorului, gustul pentru verosimil"[416] . Acţiunea se desfăşoară în secolul al V-lea, în Galia, în epoca decadenţei Imperiului Roman şi a ascensiunii francilor. Urmând pe Valerius Maximus (Istoria lui Ursace şi Olimbre) şi *Antichităţile lui Fauchet*, d'Urfé a scris şi un roman istoric (considerat primul!), ce relatează cam tot ce cunoştea secolul al XVII-lea despre Galia şi vechea istorie a Europei din primele secole ale erei noastre, ilustrând astfel "preocupările secolului al XVII-lea care dorea să instruiască distrând". Se fac portretele unor personaje istorice (Atila), se oferă date despre religia galilor etc. D'Urfé foloseşte însă nu numai cărţile de istorie ci şi romanul grec şi romanele cavalereşti şi pastorale ale Renaşterii drept sursă de inspiraţie în urzeala fără de sfârşit a aventurilor ce au drept reper al relatării istoria de dragoste dintre Céladon şi Astreea.

În *L'Astrée*, Denis de Rougemont vedea un transfer de la mistică la psihologie: "mistica decade până la starea de pură psihologie; romanul devine obiectul unei literaturi rafinate", o literatură marcată de feerie şi eleganţă retorică[417]. Iar obstacolul împlinirii erotice nu mai este voinţa de moarte ci onoarea, adevărată obsesie socială. La d'Urfé, mai spunea Rougemont, "tragicul se degradează până la emoţie iar destinul devine un mecanism romanesc. Totul se reduce la a moraliza şi a plăcea". Lumea pastorală apare ca o lume de salon, ca o utopie: "o lume de păstori, curteni, nimfe nu doar cu sens literar ci şi moral şi symbolic"[418]. Păstorii caută un adevăr care este "adevărul Amorului dat omului prin fântâna vrăjită unde apa relevă gândurile secrete ale amanţilor şi, în plus, redă imaginea celui iubit". În cadrul intrigii, importantă nu este atât relevarea unei evoluţii psihologice, cât căutarea adevărului, un adevăr al iubirii; iar a iubi este egal cu a dobândi perfecţiunea.

Astreea propune manifest de la bun început topii romanului cavaleresc şi platonician în termeni naţionali: pădurea din Galia (locul Arcadiei), iar în locul societăţii curteneşti o societate pastorală (asemănătoare aristocraţiei franceze de la sfârşitul secolului al XVI-lea): "Dacă cineva m-ar învinui că ţi-am ales un teatru atât de puţin renumit Europa, cum este Forests, mic ţinut puţin cunoscut chiar şi de Gali, atunci răspunde-le, păstoriţă, că acesta e locul naşterii tale, că acest nume de Forests are un nu ştiu ce câmpenesc şi că ţinutul este desfătător şi că el se întinde pe malurile râului Lignon unde oricine poate duce o viaţă asemănătoare... Căci nu am pictat o Arcadie ca Sannazaro. Şi chiar dacă n-au trecut pe acolo Hesiod,

[415] Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, Paris, 1935 cu o introducere de Maurice Magendie.
[416] Maxime Gaume, *Les inspirations et les sources de l'oeuvre d'Honoré d'Urfé, Lille*, 1980, p. 585.
[417] *Iubirea şi Occidentul*, ed.,cit.,p.222.
[418] Bernard Yon, *Sens et valeur de la symbolique pastorale dans L'Astrée. Le genre pastoral, op.cit.,* pp. 299 şi urm.

Homer, Pindar şi alte mari personaje ale Greciei, şi nici muntele Parnas şi nici apa Hippocrene nu sunt pe aici – cred că Mont d'Ysoure sau undele râului Lignon nu sunt mai puțin demne de stimă"...

De aproape trei ani păstorul Céladon o iubeşte pe păstorița Astreea, dar ura veche dintre familiile lor îi obligă pe tineri la numeroase precauții[419]. Multele obstacole le sporesc pasiunea. Nici călătoria îndelungată impusă lui Céladon de tatăl său nu-i poate face pe cei doi să se uite. Şi atunci din prudență, cu acordul Astreei, Céladon se preface că o curtează pe Aminthe. Dar Semire, un păstor îndrăgostit şi el de Astreea, reuşeşte să-l convingă pe Céladon că Astreea nu-l mai iubeşte, iar pe Astreea că Céladon o iubeşte cu adevărat pe Aminthe. Şi atunci Astreea, orbită de orgoliu, îl goneşte pe Céladon care vrea să se sinucidă aruncându-se în Lignon. Pălăria lui Céladon rămâne pe mal şi, adusă Astreei ca dovadă a morții iubitului ei, o va face pe Astreea să-şi recunoască greşeala şi prostia. Ea blestemă pe Sémire care pleacă ros de remuşcări. Distrusă, Astreea va conversa despre iubire cu prietenele ei Diana şi Philis, ultima îndrăgostită de Leycidas, fratele lui Céladon.

Între timp, Galathéea, fiica reginei Amasis ce stăpâneşte ținutul Forez, se plimbă pe malul râului Lignon în compania lui Climanthe, prietenul lui Polémas, un aspirant la mâna Galathéei. Climanthe, înțeles cu Polémas, vrea să o convingă pe prințesă că viitorul ei soț va fi trimis de cer pe malul râului. Climanthe urma să o conducă pe malul râului unde ar fi trebuit să-l descopere pe Polémas, chipurile adus de râu, dar acolo ei găsesc trupul aruncat de valuri al lui Céladon şi Galathéea va fi convinsă că acesta e soțul promis ei de zei. Tânărul înecat e dus la castelul Ysoure unde înzdrăvenit va trebui să reziste insistențelor prințesei. Credincios Astreei, Céladon se îmbolnăveşte chiar din cauza pasiunii Galathéei care îl chinuie cu dovezile ei de adorație.

Iată însă că Leonida, o prietenă a prințesei, îi povesteşte totul marelui druid Adamas, un veritabil preot al dragostei. Aceasta îl ajută pe Céladon să fugă din castel îmbrăcat în femeie, îl conduce în mijlocul codrului într-o peşteră unde Céladon va medita la iubire adorând-o, zeificând-o pe Astreea. Céladon ridică un templu al zeiței Astreea pe pereții căruia scrie cele 12 table ale legilor amorului, un codex al iubirii perfecte. Iată cum sună prima lege:

Prèmière table
Qui veut estre parfait amant,
Il faut qu'il aime infinement;
L'extrême amour seule en este digne;
Aussi la médiocrité
De trahison est plutôt signe,
Que non pas de fidélité.

Céladon construieşte la modul liric idealul iubirii perfecte, zeificând femeia iubită. Adulterul nu poate fi admis; supunerea necondiționată față de voința iubitei este calea spre fericire. Codul curtenesc al dragostei este reafirmat laolaltă cu noile sale comandamente: fidelitate, respect, apărarea onoarei femeii. Dragostea

[419] Cf. Honore d'Urfé, *op.cit.*

platonică şi fidelă face din Céladon un iubit perfect, în timp ce prin antipodul său, Hylas, se conturează imaginea nestatorniciei.

Dragostea, spune Céladon, e un vis, o dorinţă de frumuseţe. Adamas chiar, în dialog cu Céladon, reia teoria neoplatoniciană a feluritelor forme de frumuseţe: cea care încântă ochii, urechea, sufletul şi frumuseţea raţiunii "pe care numai spiritul o poate discerne" etc. De altfel, romanul conţine "o galerie de personaje ce ilustrează toate formele Amorului"[420].

Marele preot druid Adamas îi va explica lui Céladon că Astreea nu este decât un reflex al "bunătăţii suverane pe care o numim Dumnezeu", în contextul stabilirii unei ierarhii a înţelegerii angelice, sufletului raţional şi materiei. Frumuseţea lor, observă Bernard Yon, pare a fi reflexul clarităţii divine. Adamas chiar îi sugerează lui Céladon că esenţială este frumuseţea spiritului Astreei în care rezidă adevărata perfecţiune şi nu frumuseţea corporală aflată sub zodia materiei perisabile şi a timpului necruţător.

Adorându-şi iubita, Céladon plânge, îşi cheamă moartea. El nu se poate înfăţişa Astreei pentru că aceasta îi interzisese s-o vadă până nu-l va chema ea, iar Astreea nu-l cheamă pentru că îl crede mort. Oracolele îl îndeamnă pe Adamas să-l ajute pe Céladon. Îl travesteşte în fată, îl dă drept fiica sa, Alexis, şi îl aduce la Astreea, care, pentru asemănarea cu Céladon face din Alexis prietena ei cea mai apropiată. Deşi Adamas îl imploră să-i spună adevărul Astreei, acesta tace. Comandamentul dragostei perfecte este doar *Celer et taire* — Tainã şi tăcere.

Începe un război provocat de Polémas, gelos pe rolul jucat la curtea reginei Amasis de marele druid Adamas. Sémire îi salvează pe Alexis şi Astreea, ceea ce îi va aduce în final iertarea. Polémas e înfrânt. Într-o scenă pusă la cale de Adamas, Astreea îl "cheamă din infern pe Céladon care, îmbrăcat în femeie, îi cade la picioare spunându-i totul. Astreea e speriată de faptul că Céladon a avut acces la întreaga ei intimitate şi că de aceea ar putea-o urî. La Fântâna dragostei, fântâna vrăjită din codru, Céladon şi Astreea fiecare pe alt drum, merg să se omoare. Şi atunci se întâmplă o minune într-un decor de tunete, cutremure, răgete de lei: fântâna este eliberată de vrajă, iar Amor le porunceşte celor doi îndrăgostiţi nefericiţi să se căsătorească.

În libertatea pădurii, păstorii cu o conduită aristocratică iubesc, compun versuri, îşi scriu scrisori lungi şi multe, asistă la dezbateri savante despre iubire, desfăşurate înaintea unor jurii, sunt avizi să asculte aventuroase poveşti de dragoste. Toţi sunt înzestraţi cu maniere alese: politeţe, galanterie, puritate a dorinţelor, ceea ce a făcut-o pe marchiza de Rambouillet, fermecată de atmosfera Astreei, să dorească să impună în salonul ei literar o asemenea atmosferă livrescă.

Astreea e un roman comparabil cu *Amadis* în ceea ce priveşte amestecul de vise, mister, fantastic, magie, mitologie, cavaleresc şi realitate, toate puternic impregnate de teoria amorului divin. Estetismul e bine reprezentat şi el prin acele ambianţe artistice rafinate, cum ar fi templul Astreei sau palatul Ysoure unde Céladon contemplă pereţii pictaţi *esclatantes* reprezentând pe Saturn, Jupiter, Ganimede, Venus, Cupidon, etc.

Şi casa lui Adamas împodobită cu statui şi picturi e un asemenea loc: la o întâlnire a păstorilor, druidul îi îndeamnă să spună ce picturi le plac. Hylas,"care

[420] Maxime Gaume, *op. cit.*

nu avea inimă decât pentru frumusețe" remarcă două reprezentând pe înțeleapta Placidia, fiica lui Teodosius, soția lui Constantinus, mama lui Valentinian, şi pe Eudoxia — fiica lui Teodor al II-lea şi soția lui Valentinian etc. Ulterior vor fi contemplați alți regi (Pharamond, Gandioch, Ardaric, Attilla, creat psihologic după Priscus) un loc important ocupând Childeric, al cărui "roman în roman" urmează istoriile lui Haillan şi Fauchet[421]. "Originalitatea lui d'Urfé constă în analiza psihologică, în arta de a crea personaje şi de a le însufleți" conform cu o ipoteză istorică.

Într-o uriaşă monografie despre Honoré d'Urfé, Maximo Gaume afirmă că ținutul Forez e un mixaj fictiv de paradisiac şi real, demonstrând prin analize minuțioase că societatea pastorală din *L'Astrée* nu este doar una utopică. Dincolo de idealizare, vis, de atmosfera fascinantă şi miraculoasă, d'Urfé ca om al timpului său şi-a exprimat reacțiile față de o anume stare culturală şi politică, ceea ce l-a îndemnat chiar pe exeget să vadă în pastoralitatea acestui roman un adevărat program politic, propunând o societate mai bună, ca şi un rege şi curtean mai bun, în pas cu timpul nou.

În primul rând ar fi vorba de critica curteanului de profesie, apoi de critica artificiului şi ipocriziei, opunându-se libertatea păstorească etichetei curteneşti. Cu toate acestea, romanul a fost considerat în epocă, asemeni *Curteanului* şi *Galateei*, o carte de educație mondenă necesară bunului curtean – *l'honnête homme.* "În *Astreea*, spune Gaume, curtenia este laolaltă cu civilitatea, calitatea ciobanului, deci a omului împlinit" (p. 283) şi deşi "gustul pentru câmpenesc constituia în epocă o evaziune" din formalismul curtenesc, prin realismul curteniei şi obiceiurile aristocrației de curte trecute în roman se întăreşte odată plus utopia. În *Histoire de la littérature français au XVII-e siècle*, A. Adam încearcă să dea o explicație acestui echivoc. El face observația că moda romanului pastoral e întreținută de cercurile aristocrate, dar "de o aristocrație deschisă influențelor Renaşterii, dezabuzată de putere, detaşată de bani, repliată într-un vis de puritate morală şi rafinamentele cele mai sofisticate ale sufletului şi spiritului". Antrenat în căutare, eroul visează "un paradis pierdut pe care nu-l va regăsi niciodată"; în bagajul lui filosofic se află conceptele de *rațiune* ("scânteia divină" ce-l poate duce spre un ideal de fericire), *voință* (e vorba de virtutea ce pretinde cunoaşterea de sine şi lupta împotriva pasiunilor, cultivarea credinței în om conform unui amestec de laicism şi creştinism), *natură*. Acest erou doldora de neostoicism, neoplatonism, aristotelism, cu lecturi din Cicero, Seneca, Plotin, Ficino, la discreția destinului capricios, crede într-un Dumnezeu care este rațiunea infinită şi increată, într-un univers care este reflexul acestei rațiuni. Iar omul care participă la inteligența divină se inserează în ordinea divină.

Dar pastoralitatea mai poate fi văzută şi ca un reflex al unei înstrăinări sau debusolări sociale, în măsura în care acceptăm ca şi Alexandre Zotos, "un proces de schimb şi excludere care apare între ținutul pastoral şi lumea exterioară" [422]. După acest exeget, romanul pastoral ar sugera cucerirea fericirii într-o lume retrasă, conturată ca o contestare a celeilalte lumi, regale şi aristocratice.

În ciuda multelor considerații despre iubire, Dumnezeu, soartă, voință,

[421] Maxime Gaume, *op.cit.,*pp.140 şi urm.
[422] Le Genre pastorale..., *op.cit*.

femeie, spirit, curtenie, istorie ce irup izgonind aventura, în ciuda complicării paroxistice a intrigilor, a convocării de istorii amoroase în exces ce vin din romanele cavalereşti ale Evului Mediu şi Renaşterii, din romanul grec şi pastorala italiană, *L'Astrée* este o capodoperă prin care se fixează definitiv decorul şi psihologia romanului sentimental. Idilismul trece adeseori în realism psihologic. Sensibilitatea personajelor e paroxistică. Confesiunea îmbină literatura epistolară cu o puternică notă reflexivă ceea ce oferă textului prospeţime şi autenticitate. De altfel numai în partea întâi a *Astreei* sunt inserate 38 de epistole! Ele creează un veritabil contrapunct epic, de mare candoare şi delicateţe sufletească.

Maxim Gaume circumscrie pe d'Urfé mai mult Renaşterii, prin dragostea pentru detaliu, decât barocului, ce preferă gustul pentru inspiraţia de ansamblu. În *Renaissance et Baroque* (Bâle, Benno Schwabe et Cie, 1961. Traduction de Guy Ballangé, présentation du Bernard Teyssèdre), H. Wölfflin făcea de altfel această diferenţă considerând că "Renaşterea se absorbea cu dragoste în fiecare detaliu şi se interesa de existenţa lui particulară, în sensul că arta nu se putea plictisi exprimând atât diversitatea cât şi expresia ultimă a detaliului. În epoca barocă, dimpotrivă, apare un foarte mare recul, nu se mai caută doar măreţia în detaliu, ci impresia de ansamblu, mai puţină percepţie concretă, mai multă atmosferă".

Ar mai fi de spus că dacă romanul cavaleresc din Renaştere, pulverizează romanul medieval, putând fi considerat un anti-roman sau un post-roman, romanul pastoral sau platonician afirmă o arhitectură epică originală cu un puternic substrat filosofic şi sentimental.

În marea explozie a fenomenului romanesc din Renaştere, originalitatea şi diversitatea îşi spun cuvântul. Aventura personajului capătă şi ea sensuri dominante diferite. Dacă în romanul medieval aventura era purtătoarea unui simbol puternic, în romanul cavaleresc al Renaşterii ea se defineşte prin a fi curtenească, în romanul platonician ― filosofică şi sentimentală, intimistă, iar în romanul picaresc, după cum se va vedea, prin excelenţă reflexivă.

Romanul picaresc îşi are în spaţiul European o istorie pe cât de cuceritoare, pe atât de aventuroasă. Autorul faimoasei *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* publicat în 1554 ar fi, după unii, Fray Juan de Ortega sau Diego Hurtado de Mendoza, unul din fraţii Juan şi Alonso Valdés, ori Cristobal de Villalóa, Lope de Rueda sau Sebastian de Horozco[423] . Legenda cea mai incitantă a fost ţesută în jurul personalităţii celui de-al doilea aflat pe lista pretendenţilor.

Tânărul Don Diego Hurtado de Mendoza, născut spre 1503 la Grenada ca fiu al contelui de Tendilla, marchiz de Mondejar şi nepot al ducelui de Escalona, sclipitorul student de la Universitatea din Salamanca, cunoscător al ebraicii şi arabei, studiind filosofia scolastică şi canonul pentru a deveni preot, scrie pe la 1525 pentru prietenii lui veseli, puşi pe glume şi farse, un text despre aventurile unui oarecare personaj pe nume Lazarillo de Tormes. Asta se întâmpla pe vremea când în Italia erau în mare glorie Ariosto, Pulci şi când romanul, în general, se dădea în vânt după figurile eroice ale istoriei legendare. Aceasta era moda! În Spania, chiar la 1525, Alonso de Salazar publica *Cronica lui Lepolem zis*

[423] George Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, ELU, 1965, p. 76.

Cavalerul Crucii, iar Don Feliciano de Silva trudea la volumele despre *Lisuarte de Grecia şi Amadis de Grecia* etc.

Fără să-i pese de aceşti eroi gravi, şi poate ca o parodie a lor, Don Diego îl creează pe tânărul vagabond rătăcitor, naiv şi zdrenţăros care trăieşte viaţa celor marginalizaţi, se izbeşte de cinismul preoţilor, de ipocrizia funcţionarilor, de grandomania nobililor, de corupţia călugărilor. Pentru a supravieţui, inocentul Lazarillo va trebui să înveţe să fure, să mintă, să fie ipocrit şi indolent. Nici vorbă de codul cavaleriei, de uriaşi, femei angelice, regi, spade vrăjite. În acest coşmar, nenorocitul Lazarillo va fi totuşi singura figură cinstită ce va păstra un sâmbure de umanitate.

Aristocratul Don Diego ştia prea bine că dacă manuscrisul său ar fi intrat pe mâinile Inchiziţiei, el şi Lazarillo al lui ar fi sfârşit-o rău. Cine să fi apărat pe sluga atâtor stăpâni, prin ochii căruia Spania falnică se vedea atât de discreditată, singura calitate a acestei reflectări fiind aceea că stârnea râsul? Don Diego şi ascunde aşadar cu grijă manuscrisul. Trimis în Italia ca ofiţer în armata lui Carol Quintul, îşi ia cu sine textul pe care îl citeşte la Milano stârnind hohotele de râs ale camarazilor. Trecuseră vreo 20 de ani de când Lazarillo fusese scris, când Don Diego vrea în fine să-l vadă tipărit. Dar unde? Şi cum?

În Spania ar fi fost imposibil, Inchiziţia veghea cu străşnicie tipărirea oricărui manuscris, în Italia, poliţia papală era la fel de greu de înşelat: graniţele bine păzite, bagajele scotocite, tiparniţele supravegheate. Şi atunci Don Diego s-a orientat spre Ţările de Jos, acolo unde ura împotriva Spaniei fierbea ca mustul. Bine înfăşurat şi ascuns într-un cufăr ofiţeresc, manuscrisul *Aventurilor lui Lazarillo de Tormes, scrise de el însuşi* a fost transportat de un prieten ce avea misiunea de curier diplomatic, de la Milano la Bruxelles. Dar oraşul nu era sigur. Şi atunci manuscrisul ajunge graţie prietenului devotat la Anvers unde în 1553 vede lumina tiparului[424]. Să nu uităm că Don Diego fusese între timp ambasador la Conciliul din Trent, devine consilier de stat în 1554, primeşte ambasada veneţiană, va merge la Roma cu misiuni diplomatice, în numele bisericii va înăbuşi revoltele din Italia şi cu orgoliul său nemăsurat provoacase un grav incident la curte aruncând de la un etaj pe un nobil rival.

Hohotul de râs care izbucneşte în lumea flamandă după tipărirea lui *Lazarillo* se aude repede până în Spania. Ediţiile succesive împânzesc Europa.

Celebritatea personajului determină apariţia în 1555 a unei continuări scrise de un anonim pentru ca în 1652 Luna de Castellano să publice volumul doi al aventurilor lui Lazarillo. Inchiziţia din Spania condamnă cartea, o pune la Index, o arde, totul fiind în zadar. Până şi Marele Inchizitor va găsi, se pare, un exemplar în pantofi pentru că Lazarillo e peste tot, ca un duh al adevărului. Şi atunci se ia o decizie diabolică: o comisie specială desemnată de Marele Inchizitor cenzurează cu artă cartea şi o tipăreşte în Spania. Tot ceea ce părea licenţios şi ofensator pentru biserică va fi îndepărtat cu atâta măiestrie, încât multe ediţii ulterioare vor prefera textul de compromis al acestei variante mutilate.

Încetul cu încetul, ceea ce se va retipări va semăna tot mai mult cu versiunea inchizitorială. Am consultat şi eu o asemenea ediţie, în prefaţa căreia editorul declara senin că secretarii Supremei s-au achitat remarcabil de sarcina lor, aşa

[424] *Aventures de Lazarillo de Tormes*, par Adrien Robert, Paris, 1865.

încât de fapt "Lazarillo gagna plus qu'il ne perdit à cette toilette"..[425]. Ediția era deci dintre cele de compromis (Paris şi Toledo), renunțând la "anacronismele grosolane şi soluțiile stângace", atenuând tonurile stridente şi eliminând "detaliile unei fantezii prea îndrăznețe"...

Astfel s-au transmis în istorie falsul şi obiceiurile cenzuratoare ale Inchiziției! O Inchiziție care l-a dibuit până la urmă pe autor, pe care nu l-au putut apăra de ea nici titlurile, nici poziția socială. Poetul, istoricul, omul de arme, diplomatul, nobilul, curteanul strălucit, consilierul de stat Don Diego Hurtado de Mendoza va fi exilat în 1567 de Filip al II-lea care nu i-a putut ierta niciodată că scrisese în tinerețe o carte condamnată de Inchiziție.

A fost Lazarillo de Tormes o carte dizidentă? Un roman politic? Dacă ar fi să-l comparăm cu *Istoria secretă* a lui Procopius am vedea că romanul lui Mendoza nu se atinge nici de Carol Quintul (tangențial, satirizează doar garda regală alcătuită din germani îmbuibați în timp ce norodul crăpa de foame), nici de regină şi nici de nobili sau curtea regală. El nu denunța nici totalitarismul, nici crima organizată supervizată de Inchiziție. Nu tonul grav, dramatic până la tragedie saturează textul, ci umorul; nu elita îl preocupă pe autor, ci lumea de jos. Diferențele vin şi din ariile pe cultură în sfera cărora gravitează cele două romane invocate. La Procopius, stilul şi mijloacele narative ale literaturii istorice greco-latine hotărăsc selecția personajelor, limbajul, procedeele. La Mendoza, zodia e a glumei renascentiste şi a romanului arab *maqamat* care decid apariția personajului rătăcitor, mediile umile sau modeste, limbajul simplu şi direct, accentul pe pitoresc, oralitatea, realismul popular, subiectivismul şi reflexivitatea personajului antrenat în aventură.

În *Istoria secretă*, Procopius este cel care narează; la Mendoza naratorul este chiar personajul, Lazarillo. Scrise la persoana întâi, ca o confesiune, cele două romane se disting prin tonul pamfletar vitriolant şi umorul necruțător. Dar dacă miza lui Procopius țintește atât de sus încât urmaşii au aşteptat sute de ani până să scoată manuscrisul la lumină, miza lui Mendoza e mai modestă şi nu ne miră că Inchiziția a ştiut să o facă acceptabilă, deoarece nu sunt atacate decât pârghiile, "excepțiile" degradante şi nu sistemul.

Romanul picaresc consistă într-o călătorie permanentă. Pentru a-ți perfecționa spiritul, spune undeva Lesage, trebuie să călătoreşti. Acest roman e harnic în a veşteji viciile umane din mediile prin care trece picaro-ul, un anti-cavaler sau anti-curtean aruncat de destin în cele mai nenorocite aventuri, în cele mai jenante posturi. Naiv, simplu, între golănaş şi hoț, când valet sau slugă cinstită, când escroc de nevoie, el nu mai este eruditul arab care traversează mediile metamorfozându-se. Personajul arab îşi domina aventura, o organiza; personajul picaresc chinez din arhitecturile epice în evantai sau în cele de influență hindusa intră şi iese teatral din scenă dominat de ansamblurile ideologice în care se desfăşoară; personajul picaresc european[426] e dominat de existența absurdă. De

[425] Adrien Robert, *op.cit.*

[426] Romanul picaresc nu s-a născut în Spania secolului al XV-lea cum îi place exegezei europene să susțină. Picarescul poate fi discutat într-un sens ca un micro gen, aşa cum a apărut în Spania secolului al XV-lea, sau ca un „mésogenre" aparținând unei deschideri romaneşti mult mai vaste. Vezi Bianca Acinas, „Entre l'autobiographie et la picaresque : Maurice Sacha. *Les Lettres romanie*, tome 51 (1-2), februarie-mai 1997, pp.96-97.

aceea viziunea lui este parțială, destructurantă, destabilizatoare, iar inteligența nu e rafinată în mod special de cultură, ci de practică.

Registrul picaroului e al comicului trivial şi al satirei fără pretenții. Louis Viardot îl situa între satira politică şi romanul de moravuri, cu specificația reflexivului, în sensul că tânărul care traversează mediile le critică pe toate pe rând[427]. Drama lui Lazarillo e că nu se poate fixa în nici un mediu din cauza unui amestec de naivitate şi credulitate. Ironiei alexandritului îi e preferat comicul grotesc al vagabondului cu inima bună. Iată câteva exemple din cele ce i se întâmplă lui Lazarillo.

Romanul începe în maniera *maqamatelor*, cu o schiță de autobiografie critică, plină de spirit, însoțită de declarația autorului precum că el este eroul aventurii. Cu alte cuvinte, ceea ce se va nara, ni se spune, este absolut adevărat, desprins din viața reală; mai putem totodată vedea aici suprapus şi un model hagiografic (firește, parodiat) deoarece este în cele din urmă vorba de o viață rătăcită, care atinge în final liniştea, pacea unei sihăstrii: picaro-ul se călugărește. Epitaful de pe mormântul lui Lazarillo atestă că "a murit călugărit la 11 septembrie 1540 în vârstă de 39 ani 5 luni şi 12 zile".

Tonul este cel al ironiei, o ironie permanentă care ia în râs nu numai moartea ci şi naşterea. Ironia însă nu este bombastică, ca în burlele renascentiste, ci descinde dintr-o inteligență speculativă de bună calitate întâlnită şi în proza arabă: "Înainte de a-mi povesti aventurile vieții trebuie să încep să vorbesc despre părinți, naşterea mea, numele meu şi originea lui. Eu sunt fiul lui Thomas Gonzales şi al Anetei Perez, de loc din Tejares, periferie a Salamancăi. Ei m-au numit Lazarillo de Tormes pentru că m-am născut pe râul cu acest nume, cum se va vedea mai departe"[428].

Tatăl eroului moare timpuriu, într-un război: "Prima archebuză fiind aruncată de stăpânul ei pe câmpul de bătălie, tatăl meu o urmă ca un fidel şi devotat pe cealaltă lume". Mama lui Lazarillo, căzută în mizerie, are o legătură cu un maur înstărit din Salamanca, care-i face un copil. Lazarillo se consolează treptat cu frățiorul său colorat, dar opinia publică aruncă asupra nefericitei femei oprobiul. Reflecția morală vine să acorde constant episoadelor narate o deschidere general-umană: "Arătați-i unei maimuțe o oglindă şi ea se va strâmba. Există numeroşi oameni pe lume care fac reproşuri altora, fără să se cunoască pe ei înşişi..." etc. Minciuna în general folosită la confecționarea unei fețe onorabile în situațiile murdare sau pentru mascarea adevărului face obiectul multor altor considerații sclipitoare. În fine, naratorul-personaj relatează episodul dramatic al despărțirii de familie: copilul Lazarillo e dat sau vândut de mama sa unui orb.

Cruzimea orbului față de inocent nu are margini. Ca în Gahiz, cerşetorul dă copilului sfaturi despre viață, face elogiul cerşetoriei, îl învață toate tertipurile înşelăciunii, îi ține discursuri despre binefacerile avariției: "În meseria lui era un vultur; ştia pe de rost o sută şi mai bine de rugăciuni; avea un ton grav, potolit şi foarte sonor, care făcea să răsune biserica unde cerşea, o mutră umilă şi pioasă pe care şi-o stăpânea cu multă demnitate, fără să facă schime şi strâmbătură, din ochi şi din gură, cum obişnuiesc alții. În afară de aceasta, cunoştea mii de alte feluri şi

[427]Louis Viardot în *Histoire de Gil Blas de Santillane* par Le Sage, Paris, 1846.
[428] Aventures de Lazarillo de Tormes*, op. cit.*

chipuri de-a stoarce bani" [429].

Sadismul orbului cerşetor ar face azi obiectul multor cazuri majore de încălcarea dreptului omului şi exploatarea copilului ca şi torturarea lui. Lazarillo ajunge practic muritor de foame. Pentru a supravieţui, el e nevoit să-l tragă pe sfoară pe stăpân. Într-o scenă cumplită, dându-şi seama că e furat, orbul aruncă în Lazarillo cu o oală cu vin, desfigurându-l. Cruzimea nemăsurată aprinde în copil ura împotriva bestiei. În romanul lui Mendoza intră, venind din romanul arab, problema vitală a hranei, a avariţiei şi a cruzimii hapsânului. Este o cruzime plămădită de infraumanul mutilat, marginalizat. Descrierea bătăii groaznice, pe care Lazarillo o îndură de la stăpânul său, se face cu voluptatea amănuntului murdar, dar fascinant prin concreteţe, mânuit şi de Al-Hamadhani şi Al-Hariri cu o splendidă virtuozitate.

Lazarillo îşi expune gândurile, îşi povesteşte faptele, minciunile, cu prospeţime, fără reţinere. Răzbunarea lui e la fel de crudă ca şi sadismul orbului: îl lasă pe orb să-şi zdrobească capul, printr-o săritură, de un stâlp de piatră, după care îi spune sarcastic: "Dacă aveţi un nas atât de ascuţit ca să adulmecaţi cârnatul (din stomacul lui Lazarillo, n.n.) cum de n-aţi mirosit stâlpul?"

Tema avariţiei este tema importantă a romanului. În serviciul preotului din Maqueda, Lazarillo trece prin alte chinuri şi mai cumplite: "toată chintesenţa avariţiei umane se adunase în acest suflet" mărturiseşte Lazarillo, precizând că în casa preotului până şi "muştele cădeau moarte de foame pe masă".

Preotul însă mănâncă bine. Scena în care prelatul devoră capul berbecului şi-i dă lui Lazarillo oasele să le lingă este o scenă de *Avarul* lui Gahiz: "el mâncă ochii, limba, creierul şi carnea din jurul maxilarului şi când nu a mai rămas decât să se facă anatomia oaselor, mi-a întins tava spunând:

– Ia şi mănâncă, ospătează-te şi tu măcar o dată în viaţa ta, şi spune dacă nu mănânci mai bine decât Papa.

– Dumnezeu să-ţi dea resturi din astea tot restul zilelor, i-am răspuns printre dinţi..."[430].

Lazarillo se lamentează că mult timp după aceea nu l-a putut escroca pe preot în nici un fel; ura lui creşte. Ca să-şi omoare timpul învaţă să citească. Apariţia unui căldărar îi sugerează "o idee inspirată cu siguranţă de cer" şi anume confecţionarea unei chei false la lada cu bunătăţi a preotului. Lazarillo începe să fure şi, în toate tentativele lui, noi, cititorii, suntem de partea lui, de partea hoţului. Care, pentru a nu fi prins născoceşte tot felul de şmecherii. Deoarece preotul număra pâinile, "bunul meu geniu, spune Lazarillo, mi-a venit iar în ajutor sugerându-mi un nou leac, uşor cu adevărat". Lazarillo face pe şoarecele. Obsesia mâncării atinge patologicul, ca în romanul despre zgârciţi, comentat la capitolul *Arabescul romanesc*. Îl vedem pe Lazarillo bolnav de foame, halucinând, gata de orice. Preotul înnebunit pândeşte şi el lada cu alimente şi, într-o noapte, Lazarillo care dormea cu cheia de la cufăr în gură e prins: şuiera atât de tare în somn din cauza cheii, încât preotul vine în camera lui crezându-l pe Lazarillo pradă şarpelui ce fură (după spusele vecinilor) din lada preţioasă. Bătut iar până la mutilare,

[429] *Viaţa lui Lazarillo de Tormes* (fragment), în româneşte de Ion Frunzetti în *Literatura umanismului şi Renaşterii*, Albatros, 1972, vol.III.
[430] Aventures de Lazarillo... Op. cit.

Lazarillo e aruncat în stradă fără nici un ban.

La Toledo intră în slujba unui nobil şi falnic cavaler. În palatul impunător, pustiu şi murdar lui Lazarillo i se ţin lecţii despre post şi abstinenţă. Reîncepe să cerşească. Don Cleofas mănâncă cu poftă din prada adusă, adunând şi fărâmiturile. Lazarillo face diverse consideraţii despre mizeria cavalerului plin de ifose, despre strategiile lui Don Cleofas de a obţine o parte din mâncarea cerşită. Emfaza cavalerului, politeţea, stilul retoricii sale merg mână în mână cu cinismul şi versalitatea.

Lazarillo e gata să fie arestat de creditorii lui Don Cleofas. Eliberat, intră în serviciul unui vânzător de bule papale, "cel mai neruşinat, cel mai dezmăţat, cel mai mare negustor al acestei mărfi pe care l-am văzut vreodată, pe care spre să nu-l mai văd niciodată, şi nici altcineva în veci; căci el folosea în meseria sa tot felul de şiretlicuri, de aranjamente şi invenţii subtile"...[431] . Lipsa de scrupule, şarlatania stăpânului său îl dezgustă. Înţeles cu alcadele unui sat, vânzătorul de bule aranjează săvârşirea unei "minuni". Ochii inocentului Lazarillo sunt necruţători. Scoaterea diavolului din sufletul alcadeului cu ajutorul bulei, ne aminteşte de predica din moschee a alexandritului când îi prosteşte pe toţi drept credincioşii... Perversitatea ticălosului ca şi frica de Sfântul Oficiu care l-ar fi ars ca eretic dacă s-ar fi descoperit potlogăria, îl îndeamnă pe Lazarillo să fugă. Vinde apă timp de patru ani, după care îşi cumpără "o sabie mare cu lucrătură veche din timpurile lui Roland", se îmbracă elegant şi devine strigător public.

Intrat în slujbă de stat, face şi afaceri cu vin, se înstăreşte şi se căsătoreşte cu servitoarea superiorului său, corregidorul. Copleşit de atenţiile corregidorului, holtei bătrân, Lazarillo se bucură de binefaceri şi cadouri. Nu dă nici un ban pe bârfele despre corregidor şi soţia sa (cum că ar fi avut trei copii împreună până la venirea lui Lazarillo), ba mai mult, însuşi corregidorul îl sfătuieşte să nu le dea atenţie. Naivitatea, buna credinţă a lui Lazarillo sunt de un haz enorm când el jură că nevasta lui e cea mai cinstită femeie din Toledo.

Lazarillo se împrieteneşte cu câţiva soldaţi din gărzile germane ale lui Carol Quintul, în vizită la Toledo. Belşugul în care trăiau cei ce-l păzeau pe rege constituia o sfidare la o Spanie care murea de foame. În fine, Lazarillo are o fetiţă care pare a semăna leit cu corregidorul dar se linişteşte la jurămintele soţiei îl care convinge că micuţa Thereza e a lui.

Cu acest episod se termină textul atribuit lui Don Diego Hurtado de Mendoza. Urmarea, lipsită de prospeţimea primei părţi, se înscrie însă perfect în destinul propulsat pe orbita literaturii europene de presupusul autor Mendoza.

Imitatorii acestui "nou roman" au apărut imediat. În 1599 se tipăreşte celebra *Vida y anventuras del picaro Guzman de Alfarache* de Mateo Aleman; Vicente Espinel, prieten al lui Cervantes, scrie *Vida y aventuras de escudero Marcos de Obregon*, text după care s-a inspirat Lesage în al său *Gil Blas* care apare (prima parte) în 1715, când romancierul avea 47 de ani şi o carieră de literat deja cunoscută în epocă. Lesage debutase cu *Diavolul şchiop* considerat o adaptare după *El diablo cojuelo* de Luis Velez de Guevara.

Erudit, de o mobilitate epică remarcabilă şi de o inteligenţă sclipitoare,

[431] *Lazarillo de Tormes ; Gil Blas de Santillane* par le Sage 1846, traduit par Louis Viardot (care dă 1535 anul apariţiei romanului lui Mendoza).

romancierul Mateo Aleman identificat cu eroul Guzman de Alfarache, face din aventură un pretext pentru eseul superior, profund, cu o largă bătaie morală. Alături de "spinii" prozei arabe mai găsim în romanul său gustul pentru filosofia neoplatoniciană ce bântuia cu furie în romanul pastoral. Personajul lui Aleman face însă deja parte dintr-o altă vârstă a literaturii. Deformarea realității până la desfigurare, evocarea degradării din romanul picaresc constituie contraponderea stilizării şi idealizării din romanul pastoral, iar amândouă laolaltă dețin rolul de personaje principale ale barocului.

Guzman de Alfarache este adolescentul şmecher, aventurierul fără scrupule, delicventul[432] , dar şi omul de o inteligență ieşită din comun, eruditul. Linearitatea acțiunii, absența unor acțiuni paralele suplinite însă în discurs de reflexivitatea eseistică apropie o dată în plus romanul picaresc de arabescul romanesc. Autoflagelarea personajului în confesiune ne duce şi ea cu gândul nu la solemnitatea lui Aurelius Augustinus, ci la autoironia eului narativ din maqamate. Europa a descoperit târziu jocul ironic al eului narativ cu sine însuşi prin epicitatea romanească, joc lucid şi grav sub vălul spiritului ironic şi vagabond.

Cultura vastă a personajului picaresc îi mai permite încă un joc, acela al literaturii de-a literatura, cu o grație şi un firesc descins parcă din proza secolului XX: "Limbă ascuțită! Mult mă mai necăjeşti şi mă plictiseşti! De astă dată gândesc să te las să te tulburi şi să nu-ți mai răspund la contraargumente, căci n-aş sfârşi niciodată dacă țin seama de sofisticăriile tale; aşa că nu zic că spui prostii, nici lucruri de pe urma cărora poți trage folosul ce-l doreşti, când se hotărăşte adevărul..."

În altă parte, digresiunile despre dragoste rivalizează cu tot ce am întâlnit în acest sens în romanul platonician: "Dragostea e cu atât mai perfectă cu cât este şi obiectul ei, iar cea adevărată este divină (..) Şi oricum ar fi, acolo unde există dragoste e şi vrajă; alta nu există pe lume. Din dragoste se schimbă purtarea, se înlătură greutățile şi se îmblânzesc leii cei fioroşi (...). Dragostea trebuie să fie liberă. În libertate trebuie să dăruiască putere celui iubit.." etc.

Un eseu sclipitor este cel despre libertățile omului sau despre înşelăciune. De fapt, aproape toate paginile reflexive sunt memorabile, propulsând aventura mediocră din real într-o zonă de o excepțională valoare şi mobilitate intelectuală. Această arhitectură romanescă se distinge prin meritul de a împăca cele două realități până atunci ireconciliabile ale romanului european: aventura concretă în real şi setea de simbolic şi abstract a personajelor romaneşti.

Sfaturile cerşetorului şi considerațiile despre cerşetorie vin prin filieră arabă, episodul cu lada cu dulciuri a cardinalului vine din Mendoza etc. Naratiunea îşi datorează în general vigoarea unui decupaj epic de o rapiditate cinematografică. Am să dau un exemplu la întâmplare, de pildă Capitolul III din partea a II-a a romanului, când Guzman de Alfarache iese din închisoarea din Milano: el face considerații subtile despre libertate, dă o pildă din Esop, expune starea lui de după captivitate, relatează sfaturile prețioase pe care i le-a dat un puşcăriaş, la rândul lui dă sfaturi cititorului, îşi expune ideile despre procese şi săraci, devoalează practicile necinstite ale judecătorilor, oferă alte sfaturi pentru evitarea proceselor,

[432] Mateo Aleman, *Viața şi isprăvile iscusitului Guzman de Alfarache,* Prefață şi traducere de Dan Munteanu, Univers, 1984.

povesteşte ce i se poate întâmpla unui condamnat, sare la o întâmplare petrecută la Granada, rosteşte o diatribă împotriva "sticleţilor" şi temnicerilor etc. Acest stil discursiv, bazat mai mult pe o logică aglutinantă, denotă la nivelul înlănţuirii episoadelor epice prezenţa acelei logicii narative existentă în circularitatea picturii şi epicului arab.

Romanele picareşti scrise în Franţa au fost adaptări până la compilaţie ale romanului picaresc spaniol. Alain-René Lesage stăpânea temeinic limba şi literatura spaniolă şi a trebuit chiar să apere paternitatea lui Gil Blas, considerat în epocă o traducere sau adaptare după un original spaniol pierdut. În "lămurirea din partea autorului" naratorul specifică de altfel că el nu a vrut decât să "potrivească" după "moravurile noastre" moravurile spaniole[433]. Gil Blas de Santillana, începe, firesţte, cu prezentarea familiei, a naşterii şi educaţiei sale, urmând plecarea în lumea cea aventuroasă. Imaginea acesteia suferă o translaţie, de la concepţia geometrică întâlnită în romanul curtenesc sau platonician (acea geometrie a Cosmosului, "geometrie a armoniei universale retransmisă prin iradiaţia divină"[434]), la lumea ca labirint, imprevizibilă, imposibil de înţeles. De altfel personajul picaresc este în permanenţă nu deasupra lumii, ci dominat de ea până la maltratare psihică şi fizică.

Stilul vioi, ironic, familiar, farmecă de la bun început ca şi consideraţiile ce merg de la naivitate spre reflexivitatea amară, moralizatoare. "Iată-mă plecat din Ovideo şi în drum spre Pennaflor, singur-singurel, stăpân pe faptele mele, pe un catâr rablagit şi pe patruzeci de ducaţi, tot unul şi unul, fără să mai socotesc câţiva reali pe care îi şterpelisem de la preacinstitul meu unchi".

Multe istorii intercalate (unele se şi intitulează "Nuvelă" cum e *Căsătoria din răzbunare* iar povestea lui Don Rafael poate fi socotită chiar un mic roman în roman) în şirul de păţanii prin care trece Gil Blas, reflecţiile eroului pe marginea mediilor traversate (unele foarte fine şi înalte) convoacă cele mai diverse teme şi întâmplări, rulate de romanul grec, cavaleresc şi pastoral. Adeseori, stilul relatărilor şi naraţiunii înclină mai mult spre *Decameron*, în sensul în care primează aventura şi voluptatea rostirii ei şi nu comentariul erudit al faptei. Vorba de duh descinde şi ea cu precădere din Rabelais. Se păstrează însă iureşul ameţitor al schimbării, viteza înaintării eroului în acea aventură circulară care îl aduce permanent în starea nenorocită din care a plecat exceptând, firesţte, finalul care îl arată pe Gil Blas ajuns la bunăstare şi mai ales fericit graţie unei căsătorii nesperate. Şi la Lesage, ca la Mendoza sau Alemán ceea ce seduce epic este forţa speculativă, reflexivitatea personajului aventuros care îşi relatează experienţa la persoana întâi. Aventura deci ca mobil al exercitării puterii spirituale.

O matrice a sufletului creator. Între Orlando, îndrăgostitul sau furiosul, cavalerul perfect ce trece prin aventuri extraordinare, şi păstorii îndrăgostiţi ai lui Montemayor, Cervantes, d'Urfé, sau nenorocitul Lazarillo al lui Mendoza ce rătăceşte în lumea abjectă cu ironia pe buze, există o puternică legătură de esenţă.

Idilismul pastoral existase şi în Pulci, Boiardo, Ariosto, ca şi setea de

[433] Alain-René Lesage. *Istoria lui Gil Blas de Santillana*. În româneşte de Al. Philippide, studiu introductiv de N. N. Condeescu,ESPLA,1960.
[434] Jurgis Baltrusaitis, *Metamorfozele goticului*,Editura Meridiane,1978,p.224.

evaziune sau rătăcirea într-un univers tot mai confuz şi mai puţin inteligibil. Şi dacă elementele baroce ale sfâşierii şi suferinţei au însoţit Renaşterea italiană de foarte timpuriu, după cum o demonstra Croce, atunci poate n-ar fi lipsit de sens să vedem în baroc, considerat de Marcel Raymond "o retorică a excesului", — o tendinţă majoră a Renaşterii[435].

Wölfflin punea chiar între baroc şi Renaştere un semn de egalitate susţinând că arta (clasică) a Cinequecento-ului şi cea (barocă) a Seicento-ului trebuiesc plasate din punct de vedere al valorii pe picior de egalitate[436] .

Fie că îl privim în sens categorial şi structural tipologic, ţinând de o ordine generală a spiritului şi a existenţei, fie ca fenomen stilistic delimitat istoric, barocul din Seicento se naşte dintr-o dezamăgire alimentată de o viziune pesimistă şi chiar tragică a vieţii. AL. Ciorănescu în *Barocul sau descoperirea dramei* (Cluj-Napoca, 1980) aşeza barocul la originea formării mentalităţii omului modern cu un suflet plurivalent, tensionat de o dualitate sufletească ce naşte drama şi sfâşierea (atât de abundente în teatrul şi romanul pastoral!). Istoria reală a barocului ar începe însă cu mult mai devreme şi anume în acel moment în care literatura europeană occidentală, desprinsă de modelele antice, îşi începe procesul de interiorizare descoperind "drumul sufletului". Dar atunci, pentru roman cel puţin, elementele baroce s-ar manifesta încă din secolul al XII-lea, o dată cu opera lui Chrétien de Troyes. Cu alte cuvinte, dacă Renaşterea ar fi, după cum s-a spus, culminaţia Evului Mediu, iar barocul apogeul Renaşterii, ar rezulta că ne găsim înaintea unui fenomen estetic complex pentru care goticul, Renaşterea, barocul ar fi nivelele sale de manifestare progresivă în planul culturii europene. Acest fenomen în devenirea sa ar putea constitui chiar matricea spiritului creator de artă în occidentul european.

Evul Mediu şi Renaşterea, goticul, neoplatonismul, barocul sunt, cel puţin pentru roman, etape ale uneia şi aceleiaşi civilizaţii culturale, formele de expresie ale acesteia făcând parte din spiritul unei deveniri ce avea să le consacre prin unitate şi autonomie.

Vorbind despre arhitecturile epice din Evul Mediu şi Renaştere, nu mai putem face delimitări nete. Între Chrétien de Troyes, Ariosto şi Cervantes — deşi îi despart secole — există o legătură profundă de concepţie şi travaliu, ceea ce îi deosebeşte fiind viziunea asupra existenţei: simbolică, ironică sau tragic reflexivă.

Hilarul grotesc de la Rabelais fusese afişat de romanul cavaleresc italian, ca şi giganţii, monstruosul, dilatarea trăsăturilor fizice şi morale (Pulci), ca şi macabrul, tenebrosul, misterul, visul, iluzia, autoironia (Boiardo, Pulci, Ariosto); aspiraţia spre perfecţiune îi e proprie şi lui Lancelot, şi lui Don Quijote; în „cursa spre fericire cu două direcţii opuse — graţia divină şi coborârea în teluric"[437] sunt antrenaţi şi Yvain, şi Orlando înăgostit, şi Tancred sau Rinaldo al lui Tasso, şi Pantagruel, şi Don Quijote sau Aminta şi Diana. Tot aşa, neliniştea devenirii, tensiunea ei o găsim atât la Perceval, cât şi la Erastro.

Există deci un om cu elemente baroce, un personaj baroc şi în Evul Mediu şi în Renaştere. Dar cum este omul baroc pur? În studiul citat mai sus, Romul

[435] Marcel Raymond,*Baroque et renaissance poetique*,Paris,1955, pp.62 şi urm.
[436] H.Wölfflin,*Principii fundamentale ale istoriei artei*,Editura Meridiane,1968.
[437] Romul Munteanu,*Clasicism şi baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea*,Univers, 1981.

Munteanu oferă o descriere generică a acestui personaj. Ar fi vorba de o ființă al cărei traseu în existență e lipsit de repere sigure; care are sentimentul mişcării într-un univers labirintic, timpul şi spațiul real confundându-se cu cel imaginar. Acest personaj anxios, măcinat de îndoieli (de care e saturat romanul cavaleresc şi pastoral) este impulsiv, traversând numai situații limită; visător — se rupe de real; existența lui e un veşnic provizorat, o permanentă înfruntare a hazardului (vezi Orlando, Célidon, Lazarillo); dezeroizat prin dragoste, nebunie, rătăcire, privare de demnități, atribute nobiliare sau chiar de nume, apare în ipostaza de victimă, îi place să se deghizeze, să poarte mai multe măşti (vezi Yvain, Rinaldo, Célidon, Don Quijote); obsedat de mister, încurcă uneori realul cu metafizicul (Perceval şi Don Quijote); comportamentul ostentativ îl circumscrie frecvent categoriei absurdului etc.

Gândind la ceea ce a creat Renaşterea în cultura europeană, s-ar putea observa că epoca s-a împlinit excepțional prin pictură, sculptură, arhitectură, ca şi cum nu ar fi avut cine ştie ce înclinație spre materialul abstract al cuvintelor. Iar lumea noastră flămândă după pictura lui Verrocchio, Mantegna, Giotto, Leonardo, Rafael, Michelangelo, Tizian, Tintoretto aproape uită că în acele secole de împlinire şi deschidere a spiritului european au existat şi un Boiardo, Pulci, Ariosto, Tasso, Sannazaro, Guarini, Montemayor, d'Urfé, don Diego de Mendoza.

A fost artistul Renaşterii prin excelență un artist al imaginii, al culorii, al pietrei sculptate, al cupolelor îndrăznețe, al spațiilor remarcabil organizate? I-a plăcut, fără îndoială, speculația filosofică preocupată să imagineze un univers la fel de concret, de viu, de înflăcărat de eros ca şi un păstor, ca un om, dar un om la dimensiunea Universului, capabil să fie sursa fenomenelor, cauza lucrurilor, un om divin înconjurat de ceruri concrete ce puteau fi percepute de sufletul concret şi nemuritor. Deşi s-au scris poeme tulburătoare (mă gândesc la Michelangelo şi Vittoria Colonna), artistul Renaşterii a fost un artist al frumosului palpabil, material, de o concretețe puternică ce vorbeşte de o victorie a concretului asupra abstractului.

A fost Renaşterea o revanşă a Occidentului asupra Orientului abstract, antimimetic, detestând formele realului, coroporalitatea obiectelor şi de aceea exacerbând arta cuvintelor? Se pare că da. Simțită ca o artă abstractă, manevrând cuvintele ca şi ideile, literatura nu a avut parte din nefericire în Quattrocento sau Cinquecento de un Rafael, Leonardo sau Michelangeloo. Un Leonardo da Vinci al romanului — iată ce ne vine în minte! — un Michelangelo preocupat să creeze o ficțiune romanească în care să pulseze simțirea omului acelor secole, impulsul grandios spre regăsirea şi depăşirea limitelor umanului, titanescul (apărut atât de târziu prin Milton, Byron, Shelley!), personajul omniprezent manevrând forțele infernale — aspirație pe care valul de magie din Renaştere o făcea posibilă şi care, cu excepția câtorva personaje de basm sau prezențe fulgurante (la Ariosto, Tasso, Montemayor, d'Urfé), se va împlini rotund abia în *Faust*-ul lui Goethe şi proza romantică.

Literatura romantică este de fapt un fruct al Renaşterii, sau ar fi trebuit să fie al ei. Nu pe Boiardo sau Pulci îi văd alături de Brunneleschi, Michelangelo, Leonardo, ci pe Byron şi Goethe.

Romancierii Renaşterii, autorii de romane cavalereşti şi pastorale par reprezentanții întârziați ai unor alte epoci, ce au încercat „să ajusteze" simțirea,

gândirea, libertatea Cinquecento-ului. S-ar putea răspunde că instituţia cavaleriei mai exista la curţile aristocrate. Desigur, dar reprezentativ era deja nu perfectul cavaler într-o epocă de lovituri de stat şi războaie, de rivalităţi ce au însângerat prin cruzime istoria acestor secole — ci condotierul.

Unde este dar condotierul? Cinicul rătăcitor şi aventuros fără scrupule? Unde sunt tiranii şi intriganţii de care este saturată frumoasa poveste despre Renaştere? Pot fi ei văzuţi în Carol Magnul şi Gano? Un văl de ficţiuni încântătoare îi ascunde cu discreţie, oferindu-ne în schimb dulci imagini ale vârstelor de aur ale cavalerismului, Arcadie imaginară cu fiinţe ce ştiu să sufere şi să cânte frumos. Tragediile lui Shakespeare doar creaseră suflete şi caractere ale Renaşterii în personaje ce purtau nume antice sau medievale.

O explicaţie a productivităţii enorme a romanului cavaleresc şi neoplatonic ar putea fi dată de condiţia socială a celor care au scris aceste romane. Spre deosebire de originea modestă a pictorilor şi sculptorilor Renaşterii, scriitorii ei au fost nobili sau descendenţi ai unor familii înstărite, crescuţi în ambianţa palatelor, primind de timpuriu o educaţie aleasă. Ei au învăţat limbile clasice şi au fost anume modelaţi de eleganţa speculativă, utopia filosofică, ficţiunea ideală. Pentru ei dramele lui Hector sau Orlando, ale lui Aminta sau Diana erau mai reale decât evenimentele sângeroase ale istoriei timpului lor. Pentru aceşti aristocraţi cărturari ce au scris iniţial pentru o elită aristocratică şi intelectuală, ficţiunile lor splendide despre o lume a cavaleriei şi curteniei constituiau totodată, un gen de sfidare la adresa unui real violent şi resimţit ca degradat, decăzut. Estetismul şi paseismul ar mai putea fi văzute şi ca tot atâtea încercări de salvare a valorilor unei lumi tot mai adânc contestate. În acest proces, neoplatonismul a fost acela care, cu un prestigiu autoritar, a menţinut timp de câteva secole o estetică a rafinamentului, erudiţiei şi utopiei.

Italia rămâne în cadrele romanului Renaşterii cea mai profund utopică, cea mai adânc legată de estetica idealului platonician. Reacţia la această stare a romanului cavaleresc şi pastoral a venit nu înâmplător din Spania dezamăgită de suprautopia marilor cuceriri geografice şi politice, o Spanie capabilă totodată să fructifice moştenirea epicii arabe în ceea ce avea să se numească romanul picaresc, precum şi din Franţa spiritului galic, atât de coroziv. Rabelais şi Cervantes reprezintă, într-un sens, seninătatea şi deziluzia Renaşterii, desprinderea şi despărţirea de ea însăşi. Orlando care moare atât de tragic în opera lui Pulci va mai muri încă o dată în Pantagruel şi în Don Quijote.

François Rabelais

Cele mai şocante, în sensul de memorabile, tentative de instaurare a unor arhitecturi epice originale au loc, în Renaştere, printr-o evaluare ironică a culturii, evaluare sinonimă în multe privinţe cu violarea unor tabu-uri culturale, filosofice şi chiar erotice. Mijloacele au fost, firește, diferite. Deşi atât Cervantes, cât şi Rabelais au ales parodia[438], Cervantes îşi conduce cititorul în profunzimile adevărului şi realităţii lumii sale prin intermediul caracterelor sau personajelor, în

[438]Dorothy Gabe Coleman, *Rabelais - A Critical Study in Prose Fiction*,Cambridge, 1971.

timp ce Rabelais a transformat lumea în ceva cu totul diferit de ceea ce a cunoscut cititorul său de-al lungul timpurilor.

Schimbarea încurajată încă din secolul al XV-lea de autori ca Pulci sau Ariosto, se manifestă într-o epocă (secolul al XVI-lea) de suprasaturare culturală, după aproximativ două secole de cultură, aş zice unitară, în hotarele Romaniei Occidentale. Un fenomen similar de suprasaturare trăieşte azi cultura europeană când căutările acelui „beyond modernism" sau postmodernism, pun râsul pe seama culturii, parodia, ironia, destructurarea formelor estetice tradiționale în avangarda formulării unui alt ideal estetic.

Boccaccio fusese în Europa occidentală primul mare exponent al unei epoci de suprasaturare culturală; Decameronul închide, pentru roman, cercul culturii medievale, pregătind arhitecturile epice ale Renaşterii. La rândul lor, Rabelais şi Cervantes, ca şi fondatorii romanului picaresc, trăiesc oboseala şi împlinirea Renaşterii. Asemeni lui Boccaccio, ei pregătesc orizontul unei alte arhitecturi epice, printr-o melancolică incinerare estetică şi nu numai, a culturii lor, uzând de gluma enormă, farsă, ironie, satiră.

Despre Rabelais s-ar putea nota pentru început că este unul dintre cei mai eruditi romancieri ai culturii europene. Şi dacă ar fi să continuăm ideea, unul dintre cei mai livreşti. Folosesc conceptul într-o accepție constructivă, deşi în critica noastră s-a creat aproape un complex teoretic față de trimiterea culturală prezentă într-un text poetic sau de proză. Autorul respectivului text va fi considerat „livresc", ceea ce ar însemna că el nu creează cu adevărat, ci citează. Această nuanță depreciativă se întemeiază pe o necunoaştere a unor realități culturale profunde, sau mai simplu, pe o anume reacție la cultură. „Livresc" comportă într-adevăr un sens care sugerează o gândire făcând un apel permanent la gândirea altora, fie susținând idei personale prin altele de o autoritate incontestabilă. Dar livrescul mai are un sens, superior, şi anume unul de creație în reperele simbolurilor şi conceptelor fundamentale ale culturii din care faci parte. În acest sens toate marile literaturi, toți autorii adevărați din orice literatură creează imaginarul literar printr-o convocare culturală, „livrescă": de la Homer şi Lucian sau Apuleius până la Kawabata, Procopius din Cesareea, Joyce sau Sadoveanu. Literaturile semitice, după cum am văzut, îşi întemeiază polisemia imaginarului pe o savantă manevră etimologică şi anume pe rădăcina polisemantică a cuvintelor, fiecare rădăcină aducând simultan, în memoria celui ce citeşte, enorma familie de cuvinte derivate din ea cu toate sensurile acestora. În literaturile extrem-orientale polisemia imaginarului e calculată a se naşte din convocarea cuvintelor încărcate cu sensuri hieratizate. Cuvintele *lac* sau *pavilion de ceai* în contextul unui poem sau roman chinez ori japonez aduc cu ele automat toate semnificațiile filosofice ale principiului cosmic feminin şi aşa mai departe.

În culturile europene imaginarul şi polisemia textului literar se nasc prin convocarea sau racordarea la un mit cultural. Am putea afirma din această perspectivă că imaginarul din literaturile semitice este un savant joc etimologic; că literaturile Extremului Orient sunt o uriaşă aluzie creată printr-un aranjament inepuizabil de cuvinte cu sensuri sacralizate; că literaturile europene converg spre un mit al miturilor culturale (de la mitul lui Zeus şi Ulise, la mitul Cristic, Faustic, mitul vedetelor de film şi mitologia automobilului) între reperele cărora se autocrează.

Cultura lumii antice, medievale, arabe, renascentiste circulă nestingherită în romanele lui Rabelais, povestind despre câțiva uriaşi şi prietenii lor oamenii, dar oameni ce ies din cadrele banale ale speciei prin rafinament şi o libertate interioară ce aminteşte de Lucian, Apuleius, Seneca, Cicero. Nici o pagină, aproape nici o frază din Rabelais romancierul nu poate fi înțeleasă integral dacă nu stăpâneşti aluzia, sensul, contextul cultural la care se referă. Povestea despre Gargantua şi Pantagruel este aparent transparentă, ca o pojghiță fină de gheață de deasupra unui lac vulcanic. Citatele latine, greceşti, arabe, trimiterile subtile la marii autori latini, medievali, arabi şi la filosofia neoplatoniciană circulă nestânjenite, mai abundent chiar decât într-un studiu critic, vehiculate de ironie, de gluma enormă. Aparent, rațiunea lor ar fi aceea de a provoca numai râsul, convocate fiind la prima vedere de un Rabelais optimist şi senin. Dar treptat putem înțelege că această cultură fenomenală ce serveşte ca pârghie a ridicolului, construieşte planul metafizic al universului romanesc, aparținând unui Rabelais sceptic marcat de amărăciune. *Dubla viziune, ambiguitatea* de fond devin prin Rabelais un bun câştigat al romanului european.

Deşi îmbibată de savanterie, pagina de roman este vie, puternică, de o misterioasă plasticitate. Ea se autosusține epic, deşi nu putem întotdeauna să prizăm toate trimiterile culturale, să descifrăm nuanțele aluziei sau împrejurarea istorică trecută în parodie. Să ne amintim în acest ceas că nici Chrétien de Troyes, Boccaccio, Castiglione, Montemayor, Alleman nu sunt structural altfel. Romanele lor trăiesc prin cultură, plasmă în care se scaldă nu numai gândirea, ci şi aventura personajelor. Livrescul pare o determinantă organică a romanului dintotdeauna, o permanență.

Al doilea lucru pe care aş vrea să îl menționez despre Rabelais ar fi că el a fost probabil primul scriitor european cu temperament de ziarist. Pamfletele sale, reacțiile tipice de gazetar ar fi putut exploda într-o pagină de cotidian, din păcate în acel timp inexistent. Altminteri, toți „dracii" scrisului său trec în romanele sale uriaşe despre uriaşi. Totul este de altfel uriaş la Rabelais şi, mai întâi de toate, el însuşi. Îmi place să-i împrumut stilul cu care îşi caracterizează uneori personajele sau aventurile acestora pentru a-l caracteriza pe el însuşi. După cum îl trădează scrisul, Rabelais este:

atrăgător, respingător
altruist, egoist
curios, sfătos
neastâmpărat, aşezat
iritabil, amabil
irascibil, sensibil
neobosit, dezamăgit
ironic, utopic, hiperbolic
iluzionat, intolerant
rafinat, savant
satanic, angelic
relaxant, tensionat
stilist, sofist
desluşit, nelămurit
pesimist, optimist
neiertător, binevoitor
chibzuit, nesocotit
ranchiunos, politicos
erudit, extrovertit
pitoresc, livresc
comic, tragic
obositor, fermecător
misogin, divin
popular, barbar
seducător, distrugător
construit, spontan
neglijent, absent
excesiv, masiv

înveselit, mâhnit abil, facil
vulgar, cu un stil rar...

Tradiția medievală şi arta clasică se regăsesc în romanele acelui Rabelais care s-a nutrit direct din spiritul Renaşterii italiene în călătoriile sale la Roma, la Ferrara, la Curtea lui Alfons d'Este (1535) împreună cu luminatul cardinal Joachim du Bellay. Citise multă filosofie scolastică şi neoplatoniciană, pe *Orlando furioso* şi *Morgante Maggiore* şi sunt destui cei care au văzut în Morgante şi Margutte pe strămoşii lui Pantagruel şi Panurge. Pentru Augustin Renaudet, doctorul în medicină Rabelais, profesor la facultatea de medicină de la Montpellier, omul aflat în serviciul guvernatorilor şi cardinalilor care l-au şi ajutat în câteva rânduri să nu fie arestat şi i-au protejat cărțile condamnate de Sorbona, a fost un savant şi un gânditor. Protejat al Margaretei de Navarra, care în *Heptameronul* reflectează, după cum am văzut, asupra iubirii în manieră platonizantă, Rabelais nu face altceva decât să se refere la acest context în comedia acelei rătăciri ce caută un răspuns despre dragoste şi căsătorie, răspuns pe care îl cere Panurge însoțit de Pantagruel şi prietenii lor. Aş mai vrea să subliniez că în ciuda unor lecturi „albe" ale lui Rabelais, exegeții de azi insistă asupra simbolismului întâmplărilor prin care trec o familie de uriaşi şi prietenii lor, oamenii.

François Rabelais s-a născut în 1494 la Touraine, la Chinon, în casa avocatului Antoine Rabelais. Călugăr la mănăstirea franciscană Puy-Saint-Martin din Vandeea, el scrie la 27 de ani o scrisoare faimosului Guillaume Budé, secretarul regelui Francisc I, cerându-i să-i înlesnească învățarea limbii greceşti care devenise o adevărată necesitate intelectuală pentru cunoaşterea izvoarelor antichității. De aici înainte, începe viața aventuroasă a aceluia ce a studiat în tinerețe teologia scolastică, care nu a lepădat niciodată haina monahală, care a fost un renumit medic al timpului său şi, mai cu seamă, un spirit luminat, enciclopedic al Renaşterii europene.

În 1532, la 38 de ani, tipăreşte *Pantagruel*, volum considerat de exegeză superior volumului ulterior, *Gargantua* tipărit în 1534. După *Pantagruel*, Rabelais a simțit nevoia unei istorii despre tatăl uriaşului, Gargantua. Edițiile complete ale operei nu țin însă seama de cronologia creației şi tipăririi ei, ci de aceea a aventurii epice. Din această cauză, în mod constant, *Gargantua* apare la începutul edițiilor Rabelais. Cele două cărți sunt construite aproape simetric, ele relatând naşterea, formarea şi aventurile eroilor într-o geografie deopotrivă reală şi fantastică, luptele lor pentru a-şi apăra părinții: pe Grandgousier de Picrocol şi pe Gargantua de Dispozi (grecescul dispod însemnă însetat, iar Pantagruel vine din misterele medievale unde desemna pe demonul setei, etimologic, numele lui fiind format din grecescul *panta* — care însemnă *tot* şi arabul *gruel* care înseamnă *însetat)*.

În 1546 apare Cartea a III-a, 1552 Cartea a IV-a, iar la unsprezece ani după moartea lui Rabelais, în 1564, este tipărită controversata *Carte a V-a.* Cărțile a III-a şi a IV-a sunt diferite de cărțile precedente şi diferite chiar şi între ele. Cartea a III-a conține un elogiu al datoriilor (pe care l-am întâlnit şi la Al-Gahiz) şi al plantei pantagruelion. Cărțile a IV-a şi a V-a relatează călătoria grupului de personaje spre oracolul Divinei Butelii cu nemaipomenite aventuri, într-o geografie fantastică. Exegeza a observat că aceste cărți se eliberează de

gigantismul corporal concentrându-se, aş spune, asupra unui gigantism spiritual şi geografic.

Roman satiric, epopee comică, opera epică a lui Rabelais, privită ca un întreg este pentru noi cei de azi un roman total care include tot universul culturii şi al civilizaţiei lumii sale.

Totul apare ca déjà-vu şi din acest artificiu naratorul extrage cele mai uluitoare efecte. Romanul cavaleresc medieval şi renascentist, romanul popular despre *Les Grandes et Inestimabiles Croniques du grand et enorme gèant Gargantua*, epopeea burlescă a lui Folengo, romanul hagiografic, filosofia şi proza arabă, *Coranul*, filosofia scolastică şi utopia platoniciană sunt lutul din care Rabelais construieşte, printr-o senzaţională răsturnare compoziţională: personajele devin marionete, durata romanescă nu interesează, ambiguitatea este atotstăpânitoare, linearitatea povestirii anulează orice acţiune paralelă sau intersectare epică, romanescul se menţine prin comicul de situaţii, personaje şi scriitură, clişeele, locurile comune sunt manipulate pentru imensa lor forţă aluzivă. „Scriitorii comici, observa Jean Sareil, găsesc într-o formă literară în declin un cadru, o armătură, scene (...) un ritual care constituie un cod de referinţă şi permite să fie acceptate evenimentele neverosimile fără a mai fi nevoie de a le explica şi justifica”[439] .

La vie trés horrifique du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par M. Alcofribas, Abstracteur de Quinte Essence. Livre plein de pantagruelisme începe cu Grandousier care „en son eage virile, esposua Gargamela, fille du roy des Parpaillos (papillons)”[440] . În pagini de o splendidă ironie erudită unde totul este aluzie livrească amestecată cu flecăreală, filosofie scolastică, vorbe de duh, autorul Alcofribas (anagrama de la François Rabelais) teoretizează, cu zeflemea şi rigoare, retorica fantasticului, trimiţându-ne la Pliniu şi mitologia greco-latină, ridiculizându-i pe filosofii scolastici Scott, Ockham, Donatus, Facetus etc. Din exclamaţia lui Grandgousier la vederea nou-născutului – „Que grand tu as!” — se naşte numele de Gargantua. Copilăria gigantului este a unui anti-erou şi anti-curtean. În final, maestrul Thubae Holoferne care îl idiotizează pe învăţăcel cu metode scolastice de instruire, este înlocuit de umanistul Ponocrate şi pajul Eudemon, alături de care Gargantua pleacă la Paris pentru a-şi continua educaţia. O pagină superbă este afacerea clopotelor şi discursul fără noimă al maestrului sorbonard Jantous de Bragmardo. Parodia limbajelor şi efectelor lexicale, aventura cunoaşterii aşa cum o vede un umanist sunt chestiuni care numai ele ar merita (şi chiar au beneficiat) de studii separate. Chiar şi personajele sunt numite spre declanşarea aceluiaşi efect parodic. Cavalerii inamici din armata lui Picrocol se numesc în traducere românească „Labălungă”, „Păpăludă”, „Maţegoale”, „Tragevânt”, ducii de „Piuamorii”, „De Bucălată” şi „De Ceapămică”, prinţii „Scărpiniş” şi „Râiaveche”[441].

Marea bătălie începe de la un conflict pe marginea unor plăcinte. Fratele Ioan, zis Spintecătorul (Jean des Entommeures) de la mănăstirea Seuillé care dă

[439] Jean Sareil, *L'Écriture comique*, Paris, 1984, p.59.
[440] Rabelais, *Oeuvres complètes*, Tome I, II. Editions Garnier Frères, Paris, 1962. Introduction, notes, bibliographie et relevé de variants par Pierre Jourda.
[441] François Rabelais, *Gargantua şi Pantagruel*, în româneşte de Alexandru Hodoş, prefaţă de N.N. Condeescu, ilustraţii de Benedict Gănescu, ELU, Bucureşti, 1967, p.113.

iama în inamici cu o cruce enormă transformată în buzdugan, discursul lui Gallet către Picrocol în cea mai înaltă tradiție a romanului cavaleresc, planurile nebuneşti de cucerire a Terrei ale căpitanului Baligă aprobate de Picrocol, totul într-o permanentă mitologizare, argumente erudite, şi hazul dialogurilor ce trimit la dialogurile satirice ale lui Lucian, dopate fiind cu retorică ciceroniană, memorie fabuloasă, schimbări stilistice — toate reuşesc o gigantică „desacralizare prin râs (în limitele tolerate de epocă). Autorul are de partea lui publicul cel mai avansat, iar împotrivă, grupurile cele mai puternice”[442] — ale timpului său, cel mai înverşunat fiind cel al Sorbonei.

Mănăstirea Thelem de lângă apa Loarei, ridicată de fratele Ioan Spintecătorul pe un domeniu dăruit în semn de recunoştință de Gargantua pentru că l-a ajutat la învingerea duşmanului, trimite, după Pierre Jourda, la o utopie ieşită din *Il Cortegiano*, prin „ideal estetic şi intelectual”. Interioarele fabuloase sunt de roman cavaleresc. Ca şi castelele lui Boccaccio din *Decameronul,* unde se desfăşoară colocviile epice, Thelem e locul ideal al societății cavalereşti perfecte şi ideale. Regula Thelemei este FAY CE QUE VOULDRAS, *Fă ce-ți place*. Inscripția de pe marea poartă a Thelemei este un blestem unde comedia limbajului, jocurile lingvistice sunt expresia celui mai pur sarcasm şi amărăciuni:

„Cy n’entrez pas, hypocrites, bigotz,
vieulx matagotz, marmiteux, borsouflez,
Torcoulx, badaux, plus que n’estoient les Gotz,
Ny Ostrogotz, precurseurs des magotz
Haires, cagotz, caffars empantouflez,
Gueux mitouflez, frapars escorniflez,
Befflez, enflez, fagote urs de tabus;
Tirez ailleurs pour vendre vos abus...”
(„Ici nu intrați, habotnici, hoți, fățarnici,
Hârşiți schimbarnici, jalnici şozi, puhavi;
N-au fost nici Goții (cutre!) — aşa slugarnici,
Asemeni, iar, nici Ostrogoții, — amarnici;
Gubavi mitarnici, gogi grozavi, trândavi,
Bolnavi cu năravi, curvari mârşavi,
Schiavi scârnavi, zurbavi ai tihnei noastre,
Altunde vindeți pacosti de-ale voastre”.[443]

După care urmează încă douăsprezece strofe şi finalul, împodobit cu încântătoare jocuri fonetice:

„Or donné par don
Ordonne pardon
A cil qui le donne,
Et très bien guerdonne

[442] Jean Sareil, op.cit.
[443] Rabelais, *Gargantua*. Traducere,note, comentarii, şi indice de Romulus Vulpescu, ELU, 1962, p. 255.

Tout mortel preud'hom
Or donné par don"

(„Dă ca dar o doare,
Da! c-a da rod are:
Sus, în cer, har ai!
Răsplătit la rai
E-nțeleptul care
Dă ca dar odoare"[444]) .

Pantagruel, roy de Dipsodes, restitue â son naturel, avec ses faites et prouesses espoventables, Composez par feu M. Alcofribas, abstracteur de Quinte Essence este istoria gigantului născut din căsătoria lui Gargantua cu Badebec, fata regelui amoruților din Utopia. Fiecare nou roman al lui Rabelais, ca şi acesta de altfel, începe cu un cuvânt înainte prin intermediul căruia se stabileşte o complicitate interesantă nu atât între lector şi personaje, cât între cititor şi autor. Romanele lui Rabelais se structurează în jurul unui „eu" asumat de o persoană şi care se afirmă scriind. Autorul este cel ce vede, martorul. Textul romanesc se va arăta ca o „multiplicitate de vorbiri independente supuse vorbirii celui ce scrie". Ambiguitatea şi ambivalența textului constituie o polemică față de textul univoc al romanului curtenesc, iar distanțarea şi ironia — față de textele cunoscute, constituind la rândul lor o opoziție „nondisjunctivă"[445] .

Proloque de l'Auteur cu care debutează *Pantagruel*, conține în final un blestem , între comic şi tragic, aruncat acelora care nu vor crede cele relatate „en ceste presente Chronique"; neîncrezătorii sunt amenințați cu focul dracilor, focul Sfântului Anton şi toate nenorocirile pământului. În fond, Prologurile lui Rabelais pulverizează orice încercare de iluzie, şi anunță, după cum observa Sareil, relatarea întâmplărilor pe un ton care nu corespunde subiectului.

Cel ce tinde să umple scena cotropind-o în cărțile următoare este Panurge, „simbolul şireteneii şi cinismului său al spiritului anarhic" (Jourda) capabil să jongleze cu paradoxurile, geniul absolut al lui Rabelais, proteic şi misterios, comparat de exegeză cu Hermes.

De un puternic exotism lingvistic, Panurge optează pentru lumea magică a cuvintelor, mult mai puternică pentru el decât lumea sensibilă a obiectelor. El anunță, după Dorothy Gabe Coleman, universul artei suprarealiste ruptă de universul lumii obişnuite. Există chiar în cazul acestui personaj o comedie lingvistică, „o intoxicație cu efecte de cuvinte şi beție enciclopedică", mai ales în episoade cum ar fi cel cu magicianul Her Trippa. „Pentru Panurge, limbajul este mai degrabă o materie magică decât un instrument al rațiunii; el şi-a asumat rolul de a arăta duplicitatea limbajului; lumea aşa cum este pronunțată (articulată) de Panurge, nu este lumea reală, ci o lume de-andoaselea; lumea aşa cum este înțeleasă prin Pantagruel este lumea reală, guvernată rațional de simț practic. Panurge preferă cuvintele, lucrurilor, imaginarul, realului şi el are o flexibilitate

[444] *Op.cit*., p.259.
[445] Julia Kristeva. *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Paris, 1970, p.110 şi urm.

doar verbală..."[446] . O dată cu *Cartea a treia*, care îşi schimbă universul ficţional, Panurge devine pionul principal, anunţând suprarealismul lui Joyce, Queneau, Laforgue, Apollinaire, Êluard. În aventura fantastică prin insule, „lumea fantastică a fiecărei insule depinde de îndemânarea lingvistică" a naratorului, ceea ce a făcut-o pe autoarea citată să susţină că la Rabelais cuvintele îşi pierd uneori funcţia de comunicare, devenind punctul de plecare în declanşarea fanteziei mitice.

Dar Panurge nu este singurul personaj de excepţie în acest sens. În Cartea a treia capitolul XXVIII când fratele Ioan îl linişteşte pe Panurge în privinţa coarnelor, el îi adresează după cuvântul „cocoşel", o sută şaizeci şi nouă de atribute. Toate personajele au partea lor de ebuliţie verbală (Pantagruel făcând inventarul cărţilor din prăvălia librarului parizian de la Sfântul Victor, înregistrează aproximativ o sută patruzeci de titluri unice pentru ceea ce aş putea numi comedia titlurilor) şi care culminează în finalul aventurilor cu acea extraordinară *furor poeticus*, când toate personajele vorbesc în versuri. Delirul dionisiac se declanşează imediat ce Panurge, însoţit de preoteasa Bacbuc primeşte răspunsul Oracolului Butelcii — *Trinch* care înseamnă „Bea" în germană. Oracolul subpământean este ocrotit de un templu fabulos cu nimic inferior a tot ce am întâlnit în romanele cavalereşti. Pe poarta templului, pe pragul de sus, stă scris paradoxalul *In vino veritas*.

Rabelais este absolut genial în dialoguri. În asemenea secvenţe interesul romanului nu mai cade pe aventura povestită; ceea ce îl preocupă pe autor este vorbirea, diferenţele ei semnificative. Personajul constituit ca un mediator între subiectul enunţării şi subiectul enunţat există în măsura în care devine prin limbaj o problemă a romanului. Vorbirea personajului romanesc trăieşte un lanţ de relativizări şi deformări care avertizează că orice personaj este arbitrar. Întâlnirea lui Pantagruel, lângă Paris, cu un limuzin, care „contrafoisoit le langaige Francoys" constituie o pagină de neuitat, un spectacol lingvistic carnavalesc. Călătoria lui Epistemon în Infern, inspirată după *Istoria adevărată* a lui Lucian, configurează o lume a harababurii. Rabelais iubeşte procedeul, folosit pe larg atât în călătoria lui Alcofribas în gâtlejul uriaşului Pantagruel, cât şi în aventura geografică din ultimele cărţi (opera lui Rabelais este formată în fond din mai multe romane independente, discutarea lor ca o carte unitară fiind un punct de vedere ce trebuie depăşit).

Călătoria într-o geografie nu transcendentă sau simbolică, ci într-o geografie ce se doreşte reală, prilejuieşte exuberante jocuri verbale de o splendidă şi savuroasă frumuseţe. Lui Rabelais îi plac înşiruirile, repetiţiile. Pe aproape trei pagini el descrie starea schimbată a eroilor şi personajelor consacrate de istorie, în Infern. Găsim şi cuvinte ininteligibile, pe larg inserate în enumerări şi repetiţii. De altfel repetiţia se găseşte şi la nivelul unor întregi complexe narative.

Totul converge către relativizare, parodie, ambiguitate. Conversaţia în toate limbile pământului, poliglotismul incomprehensibil, devalorizarea romanelor mesei rotunde, parodia bibliografiei şi ermetismului, folosirea versificaţiei şi versurilor, schimbarea stilurilor şi metodelor retorice urmărind producerea surprizei, structura dialogică, parodia interpretării simbolice, fantezia prezicerilor — susţinute de o erudiţie neobosită — alienarea personajelor prin erudiţie,

[446] Dorothy Gabe Coleman*, op.cit*.,p.206.

răstălmăcirea mitologiei şi a bibliografiei, râsul care nu cruţă pe nimeni, parodia istoriei, efectele puternice provocate de focalizarea pe detaliu, mecanica registrelor antitetice prefigurează un univers aparţinând unui creator cu „o sută de limbi, o sută de perechi de buze, glas de aramă şi graiul dulce ca mierea al lui Platon".

Acesta este naratorul ideal imaginat de Rabelais, capabil să descrie minunile din Ţara Chintesenţei. Iată cum sună un fragment din „Oraţiunea magistrului Ionicus Spagascurto, rostită înaintea lui Gargantua, ca să capete îndărăt clopotele", în tălmăcirea lui Romulus Vulpescu; o uluitoare parodie a jargonului macaronic al sorbonarzilor:

„Ahâm, hâm, hâm/ Mna dies/ M'nă diua/, Domnule, *mna dies et vorbis*/ M'nă diua si vouă/, Domnilor. Ar fire peste poate bine a ne da îndărăt clopotele noastre căci ele ne sunt de mare necesitate. Hâm, hâm, hâm, mda/ Noi am respins altă dată banii pecuniari ai celor din Londra Cahorului, asemeni ai celor din Bordeaux în Brye, cari voiau a le cumpărare pentru miezifica înşiruire a complexiunii elementare ce este înscăunificată în măsura pavimentească a firii lor esenţielnice, ca să înstrăineze cearcănele şi tempestele de peste viile noastre, într-adevăr nu chiar ale noastre ci cele de-alături. Căci dacă ne pierdem pinţile, ne pierdem minţile, ne pierdem tot: dania şi strădania. Dacă ni le înturnaţi la cererea mea, câştig şase coţi de caltaboşi şi o pereche de călţunădragi ce-mi va face foarte bine la sgaibarace, iar dacă nu, ei belferii sofişti nu-şi vor ţine făgăduiala. Ah, pre Dumnezeul meu, *Domine (Domnule)*, o pereche de calţunădragi este bună *et vir sapiens non abhorrebit cam/ şi bărbatul cuminte nu o urăşte de fel/* Hă/ hă/ Nu capătă pereche de călţunădragi cine voieşte; cât despre mine, ştiu prea bine acestea. Ia aminte, *Domine (Domnule)*, sunt optsprezece zile de când mitocozădărnicesc această frumoasă cuvântare: *Reddite que sunt Cesaris Cesari, et que sunt Dei Deo. Ibi jacet lepus. / Daţi Cezarului cele ce sunt ale Cezarului şi lui Dumenzeu cele ce sunt ale lui Dumnezeu. Aici e buba. /.../* Cutare latinizatoriu, locuind pe lângă Ospital, zise o dată, rezemându-se pe renumele unui Nasundop (greşesc, era Pontanus, poet lumesc), că năsuia ca clopotele să fie de pană şi limba de coadă de vulpe, pentru că ele îi iscau nişte cronici în maţele crierului, când îşi ticluia stihurile lui viersuielnice. Dar na, hodorone, zdring, fleoşc, poc, iacă, trosc, toci anapoda capeţi la moacă, fu canonit eretic, tot aşa lesne, cum <am labora> în ceară. Şi nimic nu mai adaose pricinaşul. *Valete et plaudite. Calepinus recensui./ Rămâneţi cu bine şi-aplaudaţi-mă. Eu, Calepin am încheiat/".*

Bahtin s-a ocupat pe larg de opera lui François Rabelais, punând-o sub semnul tradiţiei dionisiace, menipee şi carnavaleşti a antichităţii. Râsul complice, acea cultură vocalică legată de obişnuinţele sociale ale oraşului l-au determinat să vorbească de pluralitatea textului lui Rabelais şi de un sentiment al totalităţii.

Julia Kristeva discernea, strâns legată de scena de carnaval, transformarea semnificantului la Rabelais în bogatele serii de cuvinte care desemnează un singur semnificat, cum ar fi următorul exemplu: „sorbillons, sorbonagres, sorbonigenes, sorboniformes, sorboniseque, niborcismes, sorbonisans, soniborsans".

Enumerările ar ţine de o cultură fonetică impusă de Renaştere; cărţile din cărţi, confruntarea textelor epocii prin dialog fac din roman o carte din cărţi, o sumă de cărţi, o construcţie deductivă unde s-ar găsi în germene ambiţia romanului realist de a îmbrăţişa totalitatea lumii. Totodată se face observaţia că autorul este în romanele lui Rabelais şi actor. Trecerea permanentă de la unul la altul prin

intermediul măştii, jocul personajelor ar decide personalitatea narativă. Fantezia verbală, comică şi harababura devin figurile discursului carnavalesc, pârghiile acelei opoziţii la tot ceea ce îl predetermină. De altfel, în general, „romanul ar fi, după Julia Kristeva, o opoziţie la o lege, care nu este doar a genului, ci aceea ideologică, la discursul epocii sale". Răzvrătirea împotriva univocităţii textului, instalarea ambiguităţii, relativizarea discursului, instaurarea „antilegii" sunt constante ale romanului european ce vin din Renaştere o dată cu Rabelais şi Cervantes.

Comparate cu romanele cavalereşti ale Renaşterii, cu romanul curtenesc şi romanul platonician (pastoral), cele cinci romane ale lui Rabelais, forjate în jurul unor personaje în mare parte comune, reprezintă din punct de vedere narativ o răscruce ambiguă care pe de o parte superficializează şi împinge romanul spre linearitate, iar pe de altă parte „subordonează creaţia narativă creaţiei verbale într-o mişcare de o pregnanţă lingvistică nepăsătoare la neverosimil sau veridicitate"[447]. Plăcerea creaţiei verbale primând, literatura se vede aruncată într-o contemplaţie narcisiacă.

Viziunea dublă în care Renaşterea excelează, se întemeiată, după Sareil, pe elemente disparate, artificial articulate printr-o logică de suprafaţă care creează incongruenţele din care se hrăneşte povestirea. Gratuitatea anecdotei, logica, falsă, surpriza, elevaţia şi degradarea, mişcarea rapidă şi încetinirea tonului, afectarea se conduc epic printr-o anulare a mijloacelor compoziţionale cunoscute. Dedramatizarea acţiunii are ca efect absenţa duratei şi complicaţiile ce ţin doar de scriitură; compoziţia digresivă (nu există un plan narativ, o devenire) face fiecare episod suficient sieşi.

În locul unei viziuni de ansamblu, domină viziunea mioapă. Personajele îşi schimbă comportamentele, de la o carte la alta fără o logică, trecutul lor ne este necunoscut; din cauza supraabundenţei truvaiurilor, domină cantitatea, verbalismul. Distanţarea cititorului de operă are ca efect îndreptarea atenţiei acestuia spre accesoriu, o anume indiferenţă faţă de suferinţele personajelor alături de care el nu mai participă afectiv. „Dezordinea organizată", râsul cu orice preţ au un efect romanesc ciudat: „Comicul, observa Sareil, distruge materia romanescă pe măsură ce o edifică. El nu se poate sprijini nici pe o aşteptare dramatizată nici pe psihologia personajelor. Sentimentele sunt deviate spre ridicol, ideile deformate şi satirizate, culoarea locală deţine un loc neînsemnat, teama şi curiozitatea sunt abandonate treptat din povestire. Toate elementele care într-un roman obişnuit provoacă şi susţin atenţia lectorului, sunt deci anulate (...) pentru a menţine interesul, autorul nu dispune decât de invenţia comică ce trebuie reînnoită fără încetare şi asta explică pentru ce situaţiile se schimbă atât de des şi brusc. Dar această reînoire are limitele ei...". Chiar şi simplitatea literară (de tradiţie literară şi nu populară) este o afectare, „o afectare de simplitate care se obţine prin procedee literare (...). Simplitatea este rezultatul unui mod de a scrie prin care autorul vrea să creeze impresia de spontaneitate şi neelaborare".

Jamil Chaker a vorbit despre intertextualitatea din romanul lui Rabelais. El face observaţia că atunci „când naratorul vorbeşte, se aud în acelaşi timp mai multe voci: proliferare de citate, expresii, referinţe livreşti sau istorice". Din

[447] Jamil Chaker*, Sémiotique narrative de l'oeuvre de François Rabelais*, Tunis, 1984, pp.382-384.

această cauză opera lui Rabelais a fost privită mai ales ca o cosmogonie a limbajului, „fiind în acelaşi timp limbaj şi metalimbaj, reproducţie şi creaţie, mimetism şi transmutaţie".

Aventurile legate de Panurge suferă presiunea eroului. Aventurile lui sunt cognitive, căutarea panurgiană fiind devirilizată, minată de slăbiciune, cu atât mai mult cu cât el nu este angajat în căutarea iubitei concrete, ci a unui sfat privind o ipotetică legătură conjugală. Căutarea prin insule pare mai degrabă o căutare a cuvintelor, un joc fonologic rupt de contactul geologic şi biologic, proces paralel cu degradarea dimensiunilor gigantului Pantagruel şi afirmarea temei anticurteneşti a femeii blestem, a iubirii ridiculizate. Chiar şi indecenţa (moştenită de la Lucian, Apuleius, Petronius) pare a fi un truc lingvistic de captare a bunăvoinţei lectorului, un mod de a-l face să treacă de partea lui şi procedeu prin care povestitorul îşi ajută cititorul să primească erudiţia şi criticismul. Umorul, parodia funcţionează uniformizator; folosite în contrapunct, ar fi putut crea efecte narative superioare dar contrapunctul încă nu fusese inventat nici măcar în muzică.

Spuneam că Rabelais violează tabu-urile lumii sale, de la cele culturale şi amoroase, până la cele religioase. Dar a fost oare Rabelais un ateu? Aceasta pare a fi una din cele mai delicate probleme ale exegezei, problemă examinată de filosoful francez Etienne Gilson încă din 1924, în studiul *Rabelais franciscain* şi unde răspunsul vine să confirme profunzimea metafizică a creatorului prozei franceze moderne[448].

Rabelais este simbolul libertăţii creatoare a Renaşterii, un simbol al libertăţii de creaţie a culturii europene. El nu vrea să fie urmat, şi nici nu se putea. Dar incită la originalitate. Acel „Fă ce-ţi place" de pe uşa mănăstirii Thelem ce înseamnă o viaţă desfăşurată „nu după legi, canoane, reguli, ci după voinţa omului şi liberul arbitru" distruge reţetele, crisparea în actul creator. Vitalitatea, libertatea izvoarelor creaţiei şi gândirii, anatemizarea falsului sunt idei ce par încorporate în firul bahic al romanelor lui Rabelais ce trebuie privit ca o aluzie subţire la misterul creaţiei, pus sub semnul lui Dionisos şi al lui Orfeu.

Pulverizarea arhitecturilor romaneşti a avut ca rezultat o epică singulară. Prin singularitate, Rabelais pare a descinde din destinul lui Aurelius Augustinus şi Boccaccio.

¿Qué es la vida?
Un frenesi.
¿Qué es la vida? Una ilusion,
Una sombra, una ficcíon,
y el major bien es pequeño
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son ...
Calderon

Miquel de Cervantes Saavedra

„Cervantes, scria George Călinescu, face parte din categoria creatorilor de figuri

[448]Êtienne Gilson, *De la Bible a François Willon. Rabelais franciscain*,Paris, 1981.

imense care, strivite de făpturile lor mai vii decât viaţa însăşi, n-au biografie, sau au una ridicată pe ipoteze, aproape pierdută în mitologie. Când Ahil, Agamemnon, Nestor şi Ulise ocupă scena imaginaţiei noastre, Homer rămâne un nume gol, bun pentru pedanţi (...) Marile creaţii sunt lipsite de stil personal ca şi natura însăşi, sau cu mult prea covârşitor sublime şi universale pentru ca viaţa autorului să le poată explica. Creaţiile cu adevărat geniale sunt paricide, Cervantes a fost aproape eliminat din istorie de don Quijote şi Sancho Panza." Punctul de vedere formulat de Călinescu nu suportă de fapt discrepanţa reală dintre viaţa concretă a geniilor şi opera lor.

În ceea ce mă priveşte, cred că marile creaţii au, ca şi natura, un stil inconfundabil; ca prag de geneză cosmică, biografia geniului este la fel de importantă ca şi biografia naturii, iar viaţa lui, dacă nu explică opera, o face inteligibilă prin complementaritate. Erele istorice ale naturii terestre nu explică apariţia viului, evoluţia structurilor cromozomiale, de pildă, dar ne oferă cadrul în care toată această aventură a fost posibilă. Natura terestră, apoi, are stilul ei absolut personal, care se distinge net de toate celelalte „stiluri" ale „naturii" de pe Marte, Venus sau Jupiter. Nimic nu există în Cosmos în afara unui stil, de la micro, la macrocosmos. Cât despre creaţia paricidă, cred că paricidul aparţine memoriei speciei şi nu personajelor operei.

Relatând biografia lui Cervantes (născut la 7 sau 8 octombrie 1547) exegeţii aproape că se ruşinează. Ei intră în acest fel în acel joc al remuşcării graţie căruia societăţile jenate postum de soarta pe care le-au oferit-o geniilor încearcă să înfrumuseţeze sau să ignore existenţa concretă a acestora.

Este greu, desigur, să accepţi imaginea unui Homer orb şi muribund, care cerşea prin insulele Ioniei pentru a trăi, în ultimii ani ai vieţii, şi care a murit uitat pe o plajă pustie. Ne este greu şi azi să-i vedem pe Socrate sinucigându-se, pe Pitagora sfâşiat de câini, pe Cicero singur şi descurajat oferindu-şi capul centurionilor trimioşi să-l ucidă, pe Boccaccio murind în mizerie, pe Shakespeare stingându-se în anonimat, pe Dante în exil, pe Petrarca în exil, pe Tasso înnebunind în temniţă, pe Pulci ca bufon al familiei Medici, pe Rabelais scăpând ca prin minune de închisoare, cu operele afurisite şi rescrise anume pentru a fi acceptate şi, mai ales, ne este greu să-l vedem pe Cervantes în acel infern al ingratitudinii şi sărăciei care a fost viaţa lui.

Pentru a trăi, Cervantes a trebuit să facă de toate, chiar şi afaceri considerate astăzi absolut înjositoare. A stat pe rând în temniţe maure şi spaniole, deşi fusese unul dintre eroii de la Lepanto; a fost excomunicat şi reabilitat, a cunoscut ingratitudinea, sărăcia, calomnia, spaima de Inchiziţia Sfântului Oficiu. Capodopera şi-a conceput-o într-una din închisorile spaniole, la peste cincizeci şi patru de ani, şi este celebru episodul relatat de cenzorul Francisco Marquez privind exclamaţia unui nobil din suita ambasadorului francez care auzise despre bătrâneţea şi sărăcia lui Cervantes: „Cum, Spania n-a făcut bogat un asemenea om? Nu-l întreţine pe socoteala tezaurului public?"

Am putea, de aceea, să-l citim azi pe *Don Quijote* ca pe un roman al creatorului despre creaţie şi despre el însuşi. Nu este oare Cervantes, intervenind atât de des în operă, personajul cel mai important, după don Quijote?

Timpul discursiv al naraţiunii romaneşti este întrerupt doar atât de des de prezentul muncii naratorului pe text care apără cu o străşnicie aproape mistică

ultimele fortărețe culturale şi morale ale Spaniei sale invadate de grosolănie, de trivialitate, de cultul realismului prozaic extirpat de visare, reliefează categoriile morale şi estetice în idealitatea lor, aşa cum au fost formulate de doctrinele medievale ale curteniei şi cavaleriei. (Nu spunea oare un gânditor că sufletul spaniol este medieval în esența lui şi că Renaşterea şi tot ceea ce a urmat nu au putut modifica această profundă determinare spirituală?). Poate că din această cauză îl văd pe don Quijote ca pe un disperat, bolnav de răul secolelor, dorind să se exprime prin acel *exemplum* ce se trage din pilda şi sacrificiul mitului cristic. Şi de aceea exegeza modernă a putut să-l apropie de sfințenie şi asceză.

Într-un studiu deja citat despre „Don Quijote de la Mancha..." din *Cartea întâlnirilor admirabile,* Anton Dumitriu remarca exactitatea scenariului inițiatic de sursă medievală, grație căruia don Quijote trece prin experiența tuturor elementelor căutând să ajungă „la starea omului reprezentată de vârsta de aur". Dar „într-o lume în care sensul adevărat al valorii umane în sine a fost pierdut, el nu mai putea fi semnificat decât simbolic, prin situații groteşti şi personaje carnavaleşti." Tema lui Cervantes ar fi tentativa de a reda „prin grotesc o răsturnare a ordinei primordiale", misiunea lui don Quijote fiind să reinstaleze ordinea firească şi normală a vârstei de aur, să restaureze ființa umană „prin experiențe ierrahizate într-un lanț ascensional", acele „munci inițiatice" ce-i duc pe eroi „la regăsirea de sine, la regăsirea condiției umane".

Don Quijote luptă pentru idealul extern al omului care a fost şi este paradisul. „Cervantes, scria Menendez y Pelayo, a fost cel mai sănătos şi mai echilibrat dintre geniile Renaşterii. Opera lui n-a fost operă de antiteză, nici de negație seacă şi prozaică, ci de purificare şi împlinire. N-a venit să distrugă un ideal, ci să-l transfigureze şi să-l exalte." Iar Jean Cassou, într-o monografie despre Cervantes, apărută în 1936 la Paris afirma că „drama lui don Quijote este drama conştiinței umane. Nu individul, ci omul constituie obiectul dezbaterii. Don Quijote este cartea care ne exprimă pe toți, chiar dacă nu ne dăm perfect de bine seama de acest lucru".

Pentru exegeza hispanică, şi în special pentru sud-americani, don Quijote simbolizează un stil şi o constantă fundamentală a specificului spaniol, deşi ideologia romanului său fundamental se află, după unii exegeți, în conflict cu aceea a timpului[449]. Atinşi de ceea ce ei numesc „mal de España", criticii sud-americani, care au dat poate cele mai substanțiale studii în ultimele decenii despre opera şi epoca lui Cervantes, îşi regăsesc matca pierdută dar şi specificul cultural prin redefinirea, reanalizarea neobosită a aceluia care încarnează pentru ei „sufletul spaniol".

Cervantes încorporează ficțiunea populară a secolului al XVI-lea spaniol, reprezentată de ficțiunea cavalerească, pastorală şi picarescă. Episodul Grisostomo şi Marcela este de pildă în mic un adevărat roman pastoral. Idealizarea utopică dintr-o ambianță artificială a armoniei şi frumuseții, picaroul antierou sarcastic şi ironic, parodierea şi imitarea ficțiunii cavalereşti se regăsesc toate în *Don Quijote*.

[449] Georg Lukács *în The Meaning of Contemporary Realism*, London, Merlin Press, 1963, vedea aici o atenuare a realului contingent printr-un fenomen de izolare homocentrică sau într-o lume teocentrică. Din această perspectivă *Don Quijote* ar promova, ca şi *În căutarea timpului pierdut*, eroi romaneşti în contradicție cu ideologiile prevalente ale timpului, eroi în situații de marginalitate socială care în mod paradoxal au beneficiat de poziții centrale în istoria literaturii europene.

Camon Anzar vedea în el „simbolul cel mai perfect al Spaniei epocii sale, care îşi neagă timpul şi aspiră să-l substituie cu doctrinele medievale încă vii”[450] . Acest lucru era posibil, după Diaz Playa, datorită faptului că în Spania, Renaşterea „nu a reprezentat o ruptură cu tradiţia medievală, ceea ce nu s-a întâmplat în celelalte literaturi ale Europei.” Mergând mai departe, Damaso Alonso este de părere că specificul literaturii spaniole ar putea fi găsit în adevărul că Renaşterea spaniolă şi postrenascentismul baroc formează un acelaşi aluat de medievalitate hispanică, renascentism, baroc european: „Spania, conchide exegetul, continuă tradiţia evului mediu şi în această realitate stă originalitatea şi secretul literaturii spaniole”.

Copleşită de bogăţii, Spania celor două secole de aur (al XVI-lea şi al XVII-lea) trăia scindată între realitate şi propriul ei mit, divorţ care a înlesnit, după Manuel Garcia Puertas, idealizarea trecutului, proiectarea unui prezent utopic, afirmarea extazului mistic şi al idealului ascetic. În această substanţă poate sta adevărul formulat de Karl Vossler, într-o introducere la literatura spaniolă din secolele de aur, că stilul Renaşterii spaniole se caracterizează prin „literaturizarea vieţii şi viaţa ca literatură.”

Divorţul acesta reflecta o tensiune filosofică profundă, „violarea armoniei dintre omul concret şi realitate”, incongruenţa dintre antropocentrismul orgolios şi realitate, ceea ce a născut o falie între artă şi viaţă, înfruntarea dintre neoplatonismul renascentist şi neoaristotelismul cu rădăcini adânci în gândirea speculativă spaniolă. Pendularea între aceste concepte filosofice a sfârşit cu victoria raţionalismului aristotelic, victorie susţinută şi de puternicele influenţe ale gândirii speculative arabe, cu tradiţii în universităţile spaniole.

Făcând o analiză a tensiunilor filosofice din opera lui Cervantes într-un studiu despre gândirea acestuia, Americo Castro îl considera pe marele romancier a fi produsul a două culturi antagonice -- singularitate a culturii spaniole reflectată în singularitatea operei: „Nebunia lui don Quijote provine dintr-un anacronism, din inadaptarea personajului la o lume ostilă idealurilor considerate caduce. Şocul la realitate este produsul concepţiei platoniciene a eroului care nu poate funcţiona într-o lume dominată de raţionalism şi realism, acreditate de gândirea de filiaţie aristotelică”.

Dacă prima parte a romanului se distinge, după exegeţi, printr-o violenţă a impactului idealismului platonician, partea a doua, scrisă în epoca spiritului contrareformei îşi temperează impetuozitatea eroică iar protagonistul face concesii progresive realităţii. De ce a fost cu atâta violenţă reprimat neoplatonismul în Spania? Pentru că el a propus un concept negativ al lui Dumnezeu, în sensul că acesta era ceea ce nu era lumea.

Conceptul infinităţii lui Dumnezeu concepea natura ca realitate secundară derivată din divinitate. Marea victorie filosofică a secolului al XVI-lea a fost amendarea teoriei negativităţii determinaţiilor lui Dumnezeu şi, o dată cu Conciliul din Trento (1545-1563) proclamarea „imanenţei lui Dumnezeu în lucrurile umane”, afirmarea existenţei unui echilibru între graţie şi faptele omului. Liberul arbitru, susţinea, în Contrareformă, ideea salvării omului şi prin fapte nu numai prin graţie, în timp ce protestanţii susţineau doctrina predestinării absolute. De

[450] Manuel Garcia Puertas, *Cervantes y la crisis del Renacimiento español*, Montevideo, 1962.

altfel Cervantes este considerat deopotrivă un om al Renaşterii dar şi al Contrareformei prin apărarea „ortodoxiei" catolice, aspiraţia reîntoarcerii la evul mediu, lepădarea de unele „periculoase invenţii umaniste".

Este adevărat că opera lui Cervantes comunică acel şoc teoretic, estetic şi etic născut din coliziunea platonismului şi raţionalismului spaniol. Desigur, conceptul cervantesc al naturaleţii este de filieră neoplatonică, ca şi nostalgia vârstei de aur, a inocenţei primitive; este tot la fel de adevărat că bucolismul său se trage din teoria naturaleţii ca vehicol al frumuseţii imanente a lui Dumnezeu şi că Cervantes este legat de idealurile cavalereşti şi pastorale. S-a mai spus că don Quijote trăieşte drama Spaniei cu întreaga ei istorie, acea ruptură dintre idealuri şi realitate, că „sufletul Spaniei este don Quijote", „că ironia lui Cervantes atacă un ideal caduc, afirmă şi exaltă un ideal nou şi puternic, şi anume dezlănţuirea energiilor umane împreună cu un nou sentiment al vieţii, poarta epocii moderne" etc.

Exegeza este inepuizabilă. Celebritatea imediată în epocă a lui *Don Quijote* s-ar datora faptului că toţi au văzut în acest roman „realitatea spaniolă"[451]. O exegetă cubaneză îşi încheie studiul despre *Don Quijote* cu aceste fraze solemne: „Don Quijote a oferit poporului său prima viziune a unei existenţe comune şi a unei conştiinţe comune. Miguel de Cervantes a dat Spaniei ceea ce constituie primul său patrimoniu de adevăr naţional. Nu a fost vorba de un Coran, de o Biblie, de o carte sfântă care să unifice, care să poată tinde să creeze ceva ce s-ar putea numi o fraternă recunoaştere comună, ci de un roman, Don Quijote de la Mancha a umplut un loc gol. Şi aceasta a fost, fără îndoială, izbânda, cea mai mare faptă eroică cervantescă."[452] Aş mai aminti remarca lui Unamuno despre „nebunia ca salvare de la real", motiv ce vine pe firul romanului din nebunia lui Tristan şi, mai departe, din romanul grec şi bizantin.

Şi în timp ce rememorez aceste consideraţii, mă întreb ce este pentru noi, pentru lumea noastră, don Quijote? Acest personaj care plecând de la Alonso Quijano, a devenit pe rând don Quijote de la Mancha, Cavalerul Tristei Figuri, Cavalerul Leilor (ca *Yvain*) şi, în final, Alonso Quijano cel Bun?

Personajul modulează cu infinite nuanţe răzvrătirea împotriva ordinei neghioabe, a falsului adevăr şi a celor ce văd în omul de excepţie un măscărici sau un servitor manipulabil; el este un răzvrătit, o chintesenţă a protestului faţă de constrângerile stupide, prejudecăţile bolnave, a lipsei de aspiraţie şi vis, o sfidare a bunului simţ mediocrizator, a gravităţii sclerozate, a mărginirii agresive. Cervantes a realizat un lucru magistral: prin don Quijote visul incriminat devine viaţă, viaţă adevărată care se eternizează întărindu-ne pe drumul visurilor noastre.

Romanul este şi el un asemenea vis devenit viaţă prin propria lui posteritate. Adevărul adevărat este că în final, atunci când cavalerul se întoarce acasă ca să moară recunoscându-şi nebunia, nu triumfă adevărul lui Sancho, cum cred minţile raţionaliste în sensul rău al cuvântului, ci al idealului lui don Quijote prin chiar sufletele noastre.

În pofida abjurării care deteriorează idealismul lui don Quijote, acesta din urmă ţâşneşte mai viu ca oricând prin noi înşine. Sancho şi Don sunt doi eroi.

[451] Americo Castro, *Cervantes*, Paris 1931, p.48.
[452] Mirta Aguirre, *La obra narrativa de Cervantes*, Habana, 1978, p. 184.

Romanul lui Cervantes nu este, la urma urmei, în adevărata lui esență, după cum remarca şi Harold Bloom, decît o "celebrare a individualității eroice".

Dar mesajul este ascuns chiar în ambiguitatea lui Cervantes naratorul, în ipocrizia lui estetică, susținută de o gândire teoretică remarcabilă, de lecturile unui cititor feroce, saturat de literatură, saturație care trece şi în don Quijote[453]. Căci, în acest vârtej romanesc, unde „visul este verificat de rațiunea curtenească", simțim că „în Cervantes, înainte de actor şi poet vorbise spectatorul şi criticul" [454].

Ipocritul Cervantes ironizează exact ceea ce era mai scump inimii sale. Şi că este aşa, o dovedeşte *Muncile lui Persiles şi ale Sigismundei*, ultimul roman terminat cu câteva zile înainte de moarte, scris în stilul înalt al discursului quijotesc.

O realitate mai puțin comentată de exegeză, cu urmări în posteritate ar fi că, în romanul lui Cervantes, don Quijote nu este singura prezență care irealizează realul prin grila utopiilor livreşti şi că nu numai el este caracterizat printr-un „discernământ magistral în perceperea împrejurărilor existențiale, ale destinului său omenesc într-o lume a disoluției" [455]. Tot ceea ce gândea, vedea sau îşi imagina don Quijote — scria Ortega y Gasset – îi păreau făcute şi gândite după tiparul personajelor din cărțile lui dragi.

Dar acest adevăr nu-i este propriu numai lui, şi nu doar lui don Quijote i se potriveşte afirmația lui Unamuno, că, „pentru cel care iubeşte nu există altă lege decât iubirea sa". Tot aşa, nu doar lui îi sunt specifice singularitatea conştiinței, singurătatea sau căutarea singurătății, incertitudinea şi neliniştea care îl erijează într-un agent destabilizator al lumii, ca şi amestecul dintre delir şi înțelepciune, violența, apologia norocului şi soartei, rătăcirea sau mişcarea ca figuri ale fluctuației şi dinamismului intern. Don Quijote este doar figura exponențială a unei umanități incapabile să se mai adune, să se mai recunoască, să impună o ficțiune.

În romanul medieval cavalerii, marcați de ceea ce s-a numit setea faustică a realizării de sine, se racordau permanent la un centru elitar, care era Curtea — locul de înâlnire, recunoaştere şi existență armonioasă a aleşilor. Romanul Renaşterii de inspirație cavalerească păstrează acest topos. Indiferent de rătăcire sau nebunie, Orlando sau Rinaldo revin la locul unde spiritualitatea lor se poate manifesta deplin, conform codurilor cavalereşti şi ale curteniei.

Romanul platonician şi pastoral îşi desfăşoară acțiunea în locuri privilegiate, unde spirite alese, instruite, având o aceeaşi structură mentală se reîntâlnesc şi se recunosc grație unui limbaj şi unor obiceiuri comune. Castelul din *Curteanul* sau banchetul din vila Florentină unde îşi proiectează Marsilio Ficino personajele, castelele de la marginea Florenței unde personajele lui Boccaccio

---

[453] Edwin Williamson în *The Half-way House of Fiction. Don Quijote and the Arthurian Romance*, Oxford, Clarendon Press, 1984., p.99 vorbeşte de o saturare dusă pînă la nebunie cu literatură, „the whole of Don Quixote's epistemology is founded on the authority of literary reminiscence." Tot aşa (p.91) autorul afirmă că prelungind nebunia lui Don Quijote, Cervantes oferă „a triumphant vindication of the author's creative freedom from the restrictions of verisimilitude."

[454] Sabat Ercasty. *Unidad y dualidad del sueño y de la vida en la obra de Miguel de Cervantes Saavedra*, Montevideo, 1948, p. 202.

[455] *El sueño y su representacíon en el barroco español. Estudios reunidos y presentados por Dinko Cvitanovic*. Bahia Blanca, 1969, pp.27 şi urm.

avuseseră puterea şi norocul să se adune pentru a păstra armonia lumii, apoi poienile şi malurile râurilor, pădurile unde se regăsesc păstorii gândind şi trăind după reguli comune, ca în *Arcadia*, *Diana*, *Galatea*, *Astreea* pot fi considerate un fel de centre de coagulare a spiritelor egale şi nobile. Chiar şi Rabelais mai păstrează această cadenţă epică, adânc îmbibată de o viziune cosmocentrică, elitară, armonioasă.

În *Don Quijote* nu mai există nici locul unde spiritele alese şi egale să se poată întâlni, şi nici capacitatea acestor spirite de a se aduna sau intra în dialog (deşi hanul în care hidalgo-ul vede un castel par să se afle la graniţa cerului cu pământul). Grisostomo, studentul îndrăgostit, murind din dragoste pentru Marcela „care umblă în straie de păstoriţă pe coclaurii aceştia" ― după remarca unui personaj, se deghizase la rândul lui în păstor. Fostul student la Salamanca, cu faimă de învăţat, încearcă împreună cu prietenul Ambrosio, deghizat aşijderea, să câştige dragostea Marcelei trăind după modelele romanului pastoral. Dorinţa fetei de a rămâne castă, ca nimfele din romanele pastorale, provoacă o adevărată modă. Numeroşi adoratori o imită. Bătând coclaurii, ei nu numai că nu intră în dialog între ei sau cu Marcela, dar îşi trăiesc suferinţele pe cont propriu, scriindu-şi deznădejdea pe scoarţa copacilor, ca în *Orlando furioso*.

Incapacitatea dialogului o exprimă Marcela într-un discurs la căpătâiul nefericitului unde spune clar că nu numai că nu l-a încurajat pe Grisostomo, dar nici măcar nu s-a putut face înţeleasă de el într-una din puţinele lor întâlniri ratate. În acest episod, don Quijote care trăise „eşecul de a deveni păstor" apare ca un „spectator în propria sa istorie" [456].

Mai mult, poemul lui Grisostomo (tânărul este înmormântat cu mai multe cărţi, poeme, scrisori de dragoste) este un roman mincinos, unde se inventează ceea ce nu s-a trăit. Interesantă este afirmaţia că atât hidalgo-ul cavaler, cât şi păstorul-student „vor să concilieze viaţa şi cartea", concluzia fiind în cele din urmă paradoxală: „cartea obligă la moarte" ― *Que el buen amante vive quando muere*. Cu alte cuvinte, atât don Quijote cât şi Grisostomo, Marcela, Ambrosio, adoratorii travestiţi fac parte dintr-o elită dezintegrată.

Un alt personaj asemănător este „Flendurosul cu obrazul răvăşit" sau „Cavalerul Munţilor" sau „Cavalerul Pădurii", pe numele adevărat, Cardenio, întâlnit de don Quijote şi Sancho Panza în sălbăticiile din Sierra Morena. Acesta îşi trăieşte deznădejdea de a fi fost înşelat de bunul său prieten, nobilul Fernando, care i-a răpit-o mişeleşte, pe aleasa inimii sale, Luscinda. El vrea să fie nebun ca şi Orlando, îşi cântă deznădejdea în poeme încrustate pe copaci, nisip, frunze, foi, caiete. În disperarea lui livrescă, există şi elemente pastorale care amintesc de nefericitul păstor înşelat din *Diana*. Cu toate acestea, Cardenio nu poate întemeia un dialog cu don Quijote.

Încercarea sfârşeşte într-o bătaie crâncenă. După ce îl vede pe Cardenio, lui don Quijote îi vine ideea de a se deznădăjdui şi el pentru Dulcinea din Toboso, amestecând modul de a suferi al lui Orlando, cu acela al lui Amadis.

Altfel spus, Cardenio şi don Quijote vor trăi experienţe identice în acelaşi spaţiu, fără să poată întemeia o înţelegere, fără să poată ajunge la ideea că fac parte

[456] André Labertit. *Sur "le berger etudiant" du Don Quichotte. Le genre pastoral en Europe du XV-e au XVII-e siècle*, Saint-Etienne, 1980.

dintr-o umanitate având caractere comune. Să nu uităm că tot în Sierra Morena, în acelaşi timp fuge şi Dorotea, necinstită de don Fernando, unde deghizată în păstor, încearcă fără succes să ducă o existenţă pastorală. Şi ea este cultă, saturată de lecturi cavalereşti şi pastorale. Dar în loc să devină partenerul colocvial al lui don Quijote, va lua parte la farsa pusă la cale de preoţi şi bărbieri.

Dorotea se dă drept prinţesa Micomicona, uzurpată de uriaşi; vorbirea ei aleasă, ca din carte, are menirea de a-l duce în eroare pe don Quijote, scoţându-l din iluzia suferinţei, pentru a-l arunca în iluzia salvării unei false prinţese. Mai departe, Eugenio, păstorul de capre îndrăgostit de Leandra, care fugise cu Vicente de la Roca, se travesteşte împreună cu toţi tinerii care o adorau pe Leandra, în păstor, îşi părăseşte satul şi pleacă în munţi. Acolo, copiii învăţaţi ai unor oameni cu stare vor să întemeieze o Arcadie pastorală, o colonie protestatară. „Nu-i colţ de stâncă, nici mal de pârâu, nici umbră de copac unde să nu se afle un păstor ce-şi povesteşte văzduhului nefericirea" spune Eugenio.

Să mai amintesc că, mergând spre Barcelona, spre sfârşitul aventurilor sale, don Quijote întâlneşte două tinere fete travestite în păstoriţe, care îi povestesc de încercarea unor oameni de vază dintr-un sat apropiat de a alcătui „o nouă şi ciobănească Arcadie". Cele treizeci de persoane îşi amenajaseră în pădure un spaţiu teatral unde voiau să transpună în fapt viaţa personajelor pastorale. Fetele se pregătiseră în acest sens; ele învăţaseră egloge ale celebrului poet Garcilaso şi ale nu mai puţin celebrului Camões „chiar în graiul lui cel portughez" şi pe care intenţionau să le joace. Don Quijote este măgulit când află că toţi citiseră romanul despre isprăvile lui. În ciuda dialogului care se înfiripă, don Quijote ratează comunicarea cu acest grup. El fuge ruşinat după ce fusese călcat în picioare de o turmă de tauri cu care voia să se războiască.

În toate acestea se pot descifra idei şi sentimente ce configurează o iubire aproape mistică de frumuseţe, cu rădăcini adânci în spiritul spaniol. Iubirea de carte, de ficţiune, înseamnă şi iubirea de frumos. Secolul al XVI-lea a cunoscut un aflux de cărţi având ca temă frumosul şi dragostea raţională de Dumnezeu. „Dragostea este dorinţa de frumuseţe", bunătatea se numeşte supramăreţia existenţei lui Dumnezeu; frumuseţea este fapta sau lumina care se naşte din ea şi se scurge şi pătrunde în toate lucrurile".[457]

Speculaţii pe marginea iubirii făcuseră şi Leon Ebreo ca şi Cristobal de Fonseca în *Tratado del amor de Dios*. Frumuseţea este aici „raţiunea" armonioasă deoarece „frumuseţea adevărată vine din raţiune, compartiment al spiritului şi folositor înţelegerii" Că raţiunea umană era respectată de misticii secolului de aur în tradiţia lui Toma d'Aquino pentru care „raţiunea este o participare la strălucirea increată" se vede şi din tratatul de psihologie mistică al lui Miguel de la Fuente, *Libro de las tres vidas del hombre, corporal, racional y espiritual* unde actul mistic merge alături de cunoaştere şi iubire.

Cât priveşte puternicul individualism, singurătatea, lipsa de comunicare a personajelor cu structurile identice lor, ar trebui să le situăm sub semnul acelei „orbiri lucide" despre care scria Constantin Noica, comentându-l pe don Quijote. „Plăcerea aceasta oarbă a fiinţei singulare" numită *orbirea lucidă* a fost inventată

[457] M. Menendez Pelayo. *La mistica española*. Madrid,1956, pp.300 şi urm. *(La estetica platonica en los misticos de los siglos XVI-XVII).*

după filosoful român, de raţiunea activă şi a avut ca rezultat egoismul altruist în care „individul împlineşte legea inimii sale”[458]. Fiecare personaj trăind „delirul raţiunii ce se realizează pe sine” se vrea fie un „cavaler al fericirii altora” fie un „cavaler” al cauzelor universale.

Personajul cu această structură „denunţă peste tot individualismul” în timp ce el nu este altceva „decât singularitatea conştiinţei voind să devină nemijlocit universală.” Noica vorbeşte de o lume pervertită, prizonieră a singularităţii ei şi totuşi din aceasta perversiune a individualităţii, un haos de fapt, se naşte în chip neaşteptat un echilibru, o universalitate. Este *lupta tuturor contra tuturor*. În acest fel haosul universal „devine un fel de ordine, anume Cursul lumii, această vastă procesiune, curgere şi petrecere a destinelor, sub care stăm cu toţii.”

(***Jurnal***. *Unui mod sau model de iluzie şi fericire i se contraopune consecvent, prin fiecare personaj al lui Cervantes, un alt gen de iluzie şi de fericire, şi aşa mai departe, ca în reflectarea infinită a două oglinzi paralele. Fiecare dintre aceste praguri având logica, stilul, limbajul său. Unde pulsează realul şi unde fericirea? Rămâne de ales, dar orice alegere este văduvită de totalitate; aici întregul nu există în parte şi nici invers.*

Deşi fiecare personaj înţelege altceva prin realitate, el poate suferi uneori transgresări dintr-o formă de real sau iluzie, într-alta. Putem spune cu alte cuvinte că în Don Quijiote coexistă mai multe forme de real sau nenumărate categorii ficţionale susţinute şi amendate pe rând ori simultan, ceea ce creează o voluptoasă polifonie a ambiguităţii. Cel mai ambiguu rămâne, fireşte, don Quijote, a cărui nefericire existenţială constituie fermentul fericirii altora, al cărui delir (el este „cel ce dezlănţuie”) trezeşte delirurile paralele ale personajelor faţă de care joacă rolul unui revelator. „Neamul lui cu el începe” spunea Unamuno despre don Quijote pe care îl simţim ca pe un om al secolului nostru, deşi a fost creat de Cervantes acum patru secole.

Gândirea lui raţională, logică, filosofică, năruieşte toate tentativele ce au rolul de a-l lămuri că ceea ce încearcă el să reînvie- altruismul, bunătatea, spritul de sacrificiu pentru ocrotirea celor slabi şi năpăstuiţi, păstrarea individualismului, refuzul oricărei adorări a obiectelor — este imposibil, curată nebunie. Şi dacă pe fragmente romaneşti retorica mânuită împotriva lui don Quijote poate părea un adevăr, la nivelul arhitecturii epice se dovedeşte o minciună. Pentru că singura prezenţă epică ce îşi construieşte perseverentă existenţa conform unui sens uman superior, este don Quijote.

La el şi numai la el visul devine real, iluzia — adevăr. El vede, simte, gândeşte altfel decât toţi şi, mai mult, integrându-i. Uneori dragostea pentru literatură îl împinge să vadă adevărul numai în frumuseţe. Înfrânt, bătut, călcat în picioare de turme de tauri sau de porci, recită poeme sau comentează faptele de arme ale lui Orlando şi Amadis. Refugiul în artă al lui, al meu, al nostru constituie şi el un act de eroicitate — calitatea de a fi erou, în limbajul lui Unamuno. În aceste momente aventura contemplării este la fel de importantă ca şi aceea a acţiunii: „Căci să vorbeşti este un mod de a făptui, scrie Miguel de Unamuno în Viaţa lui Don Quijote şi Sancho, şi poate chiar de cele mai multe ori cel mai greu, şi vajnica aventură e să oficiezi taina cuvântului...”

[458] Constantin Noica, *Povestiri despre Om,* Cartea Românească, 1980, pp. 84-89.

Ca şi don Quijote, trăim cu toţii în acelaşi timp în lumi paralele. În vreme ce scriu, mă gândesc de pildă la adevărul şi iluzia vieţii mele, încercând să descifrez adevărul. Este o dimineaţă de mai. Scriu pe o masă de bucătărie, în casa părinţilor mei din Constanţa. Pe fereastră se vede marea, soarele care inundă copacii copleşiţi de verde; norii albicioşi dorm leneşi pe cer, pescăruşii trec lent, păsările salută zorile. Eu sunt acolo.

În casă, în camera din faţă, copilul îşi face lecţiile. Mă concentrez alături de el, încerc să-i dau gândurile şi energia mea. Sunt cu el.

Mama se învârteşte în jurul meu şi eu sunt cu ea.

Totodată mă ţine încordată ideea de don Quijote, adjectivul quijotesc, verbul a quijotiza. M-am trezit în zori şi nu am mai putut adormi pentru că don Quijote m-a invadat, el este în mintea mea. Am scris chiar trei epitafuri dedicate cavalerului, scutierului şi prea nobilei adorate.

Şi în acelaşi timp nelinişte vagă a călătoriei spre Bucureşti, problemele căminului, ale noului meu loc de muncă — revista „Muncitorul sanitar", pentru că am fost dată afară cu două luni în urmă, în aprilie 1989, de la revista „Magazin" a „României Libere", acuzată fiind că nu am spus organelor de partid şi securităţii că prietenul şi colegul Petre Mihai Băcanu pregătea o publicaţie ilegală anticomunistă şi anticeauşistă!

Şi pe urmă cartea aceasta care trebuie să apară şi din care reformulez la nesfârşit fraze, pasaje ce-mi revin spontan în memorie. Dar oare va apărea? Numele meu e interzis în presa centrală. A fost şters cu grijă de cenzori în SLAST şi „România literară". Mi-au spus-o profesorul Al. Piru şi Adriana Bittel.

Apoi mai este fiinţa concretă, omul care scrie, cu timpul lui biologic.

Trăiesc în toate aceste realităţi şi chiar în cu mult mai multe, secundă de secundă, în tot atâtea chei şi adevăruri. Din perspectiva fiecăruia, celelalte fiind mai mult sau mai puţin importante. Probabil că absolutizarea unui adevăr general uman şi trăirea lui până la capăt ar putea fi unul din secretele lui don Quijote. Pentru că altfel, fiinţa umană permanentizează un compromis din care nu au putut să iasă decât acele prototipuri ale speciei care sunt eroul, sfântul, cavalerul, creatorul. Să fie o întâmplare că don Quijote alege cavalerul?)

O realitate estetică de o importanţă epică excepţională pentru acest roman, rezidă în cele două procedee romaneşti specifice primei părţi şi părţii a doua a romanului.

Partea întâia se distinge prin procesul de *quijotizare*, nu numai a lui Sancho, ci a întregului univers. Despre acest proces Unamuno şi toată exegeza care i-a urmat au scris pe larg. Mai mult, asistăm la o "sanchizare" a lui don. Cei doi se schimbă discutând, ascultându-se unul pe altul în conversaţie. Don Quijote şi Sancho Panza, scria Harold Bloom, sunt parteneri ideali de conversaţie. "Don Quijote este salvat de Sancho, şi Sancho de Don."[459]

În partea a doua a romanului unde don Quijote iese de fapt pentru a treia oară în lume, după zece ani de la a doua reîntoarcere a lui acasă (Sancho guvernator trimiţându-i nevestei lui o scrisoare o datează 20 iulie 1614 — deci

[459] *Cervantes: the Play of the World*. În Harold Bloom, *The Western Canon*, Harcourt Brace, 1994, pp.127 şi urm.

toate ieşirile în lume ale lui don Quijote se petrec în plus în luna iulie). El se întâlneşte cu propriul său mit pus în circulaţie de cartea scriitorului arab Cide Hamete Benengeli (în arabă înseamnă „Fiul Cerbului", adică Cervantes). În acest moment se afirmă în plan romanesc un interesant fenomen de *clonare ficţională*. Vom întâlni astfel în partea a doua a romanului nu doar un personaj don Quijote, ci mai mulţi don Quijote.

Unul aparţine naratorului pe nume Cide Hamete Benengeli, comentat de Samson Carrasco; unul este al naratorului Cervantes, care îl tălmăceşte pe Cide; un altul pus în circulaţie de un Alonso Fernández de Avellaneda, care îi furase lui Cervantes ideea şi dăduse în epocă o continuare a primei părţi; avem un don Quijote al ducelui, aflat la incidenţa text-metatext; un alt don Quijote al ducesei şi încă unul al doñei Rodriguez, care, observa Mirta Aguirre, crede în el deşi ştie de farsele jucate de curtea ducelui lui don Quijote, pentru că „a crede" era „pentru ea ultima speranţă".

Acest fenomen de clonare ficţională ce aminteşte de repetarea, proliferarea opulentă a motivelor în arta barocă, mai determină o realitate epică de o remarcabilă forţă de şoc: participarea personajelor — ducele, ducesa, majordomul, Altisidora, Dorotea, dueña Rodriguez, Samson Carrasco etc. — la scrierea şi înăptuirea naraţiunii romaneşti.

Aceste personaje preiau algoritmul ficţional al lui Cide şi Cervantes şi acţionează conform lui. Reproducţia epică a personajelor are caracterul unei orchestraţii ingenioase şi subtile, foarte modernă de altfel. Unamuno, comentând farsele, aventurile lui don Quijote, puse la cale de oameni, vorbea de cruzime. Această cruzime este însă reziduală, ea reiese din realitatea că personajele de roman devin participanti activi în realizarea romanului.

Personajele nu mai primesc ficţiunea din mâna creatorului lor, ci o şi plămădesc ele însele; nu mai sunt personaje pe o scenă comentată de o voce din afară, ci regizori ai romanescului, chiar dacă în spatele lor se ascunde naratorul.

Dar, ca şi în spectacolul de teatru, iluzia dispariţiei autorului este magistrală. Acesta pare că s-a pulverizat transmiţând totuşi unor personaje esenţa sa ca în misterul cumineăturii sau al hirotonisirii. Iar acest vis, al dispariţiei autorului, pe care romancierii secolului XX au încercat să-l pună în aplicare, rămâne o năzuinţă ce invită la aprofundarea teoretică a romanescului, a jocului dintre ficţiune şi realitate, în care excelează Cervantes şi pe care ar trebui să-l înţelegem nu ca pe o manipulare a contrariilor, ci mai ales ca pe o solidaritate, după cum spunea Americo Castro, a două ordine de realitate, „existenţa fiecăruia dintre ele fiind funcţie a celeilalte".

Viguroasa conştiinţă teoretică a lui Cervantes, afirmată încă din prologul primei cărţi, se dedă cu virtuozitate jocului de-a literatura, jocului cu limbajele, cu un rafinament pe care nu l-am întâlnit. Dacă citim *Don Quijote* din acest unghi, atunci naratorul, eul povestitorului pare a fi personajul principal. Tema artei literare, critica literară, eseul în marginea romanului cavaleresc, platonizant, apoi consideraţiile personajului don Quijote de la Mancha din ţinutul Montielului de Câmpie, construit şi demolat, împing în prim plan pe autor, un autor care, prin alt paradox — al multiplicării sale — creează iluzia autodistrugerii.

Îmi întemeiez această posibilă citire a romanului despre hidalgo-ul ce pare nebun dar şi de o melancolică înţelepciune, pe strania realitate că autorii atât de

numeroşi sunt împotriva personajelor lor, ceea ce nu am mai întâlnit în aventura romanului. Comentariile sunt răutăcioase, discreditante, compătimitoare. Prima imagine despre don Quijote este catastrofală. Ulterior, el pare un mijloc prin care naratorul central se dedă parodiei stilurilor, pentru că don Quijote va fi manipulat pe toate registrele stilistice ale epocii: de la romanul cavaleresc şi pastoral, până la eglogă şi romanul picaresc. Să nu uităm că acest lucru îi fusese predestinat şi lui Panurge, dar nu şi lui Pantagruel, şi că la Rabelais procedeul transmitea afecţiunea naratorului pentru copilul teribil al romanului său şi nu dezicerea de acesta.

Don Quijote vorbeşte într-un metatext continuu; trăieşte şi gândeşte într-o permanentă intertextualitate. Don Quijote, observa G. Călinescu, „are o filozofie a nebuniei care e aceea a refuzului de a accepta realitatea" şi de aceea proclamă necesitatea ficţiunii, „câmp de realizare ideală a aspiraţiilor noastre."[460] Logosul lui don Quijote este preponderent logosul cărţilor. Prin el, romanul cavaleresc şi pastoral, filosofia neoplatonică sunt asasinate; criticate în numele unui principiu estetic „al imitaţiei naturii", ele servesc ca element constructiv fundamental.[461]

Ficţiunea literară elogiată este plasată în realitatea cotidiană (un han, păstori, bandiţi, oameni din la Mancha, Montiel, Barcelona epocii lui Cervantes). Dar, minune, contaminate de discursul quijotesc, personajele şi locurile intră în jocul lui don Quijote şi — un fapt cu mult mai straniu — contaminarea trece în limbajul naratorului. Asistăm la un proces romanesc care se desfăşoară nu numai de la narator spre personaj, ci şi în sens invers, de la personaj spre narator — quijotizarea lui Cervantes, Cide etc.

Excepţionalul tur de forţă al naratorului pare a fi acela de a relata, în diverse registre de stil, în trecerile bruşte de la stilul înalt, la cel cotidian (don Quijote înjură şi el cot la cot cu Sancho, iar acesta va începe să vorbească spre final cu „glasul" lui don Quijote), de la gravitate, la parodie. Demnitatea lui don Quijote pare în cele din urmă impusă parcă împotriva voinţei naratorului Cervantes ce se dă drept tălmăcitorul în spaniolă al romanului scris în arabă de Cide Hamete Benengeli, şi acesta interesat să se afişeze ca un comentator important, preocupat de propriul său eu, şi de aceea rupând discursul epic prin

[460] G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, E.L.U.,1965, p.262.

[461] Bernard Duyfhuizen, *Narratives of Transmission*, Fairleigh Dickinson University Press, 1992. Autorul consideră că don Quijote este interesat mai mult de retorică decât de experienţă şi că romanul acordă atenţie în mod copleşitor problemelor relaţiei literaturii cu realitate, procesului transmiterii literaturii si textualitatea: "The author/narrator's gloss on the narration is always a marginal act that marks the boundary between discourse and story, but when such glosses cannot be fixed in any certain way, the narrated text loses (forgets) its referential frame. 'Truth' becomes a trope within a rhetorical construct; however, speaking truth is not necessarily knowing truth – as the character Don Quixote continually demonstrates. For Don Quixote it is never what he actually does that matters; what matters is the rhetorical conception of his deeds before he undertakes them and rhetorical explanation of how his triumph and glory has been stolen (troped away) by an enemy 'enchanter'. Because rhetoric is so important, the narrator who discovers Benengeli's text laments its lack of any 'praise of so worthy a knight'. From his reading of chivalric romances to his explanation of Mambrino's helmet, Don Quixote places his belief in rhetoric rather than experience." (p.25)" „…Don Quixote, a novel overwhelmingly concerned with questions of literature's relationship to reality and the process of transmission and textuality." (p.44) "From the Homeric singers to Cervantes in his preface to Don Quixote, authors have framed their tales with claims of either authority or nonauthority." Vezi capitolul: *Exploration of the Relationship of Framing Narrative to Framed Narrative*.." (pp.134 şi urm)

intervenţii teoretice sau jurnaliere. Lor li se substituie însuşi don Quijote, uzurpându-i pur şi simplu prin splendidele consideraţii despre artă, frumos, scris — a căror menire este „enseñar y deleitar" (a povăţui şi a desfăta).

Personajul central luptă din greu pentru drepturile sale cu tot mai mulţi naratori, îşi câştigă „cu arma în mână" calitatea de a-şi expune ideile teoretice despre literatură şi arta teatrului, pagini transcrise în capitolele finale ale primei părţi. Apărarea romanului cavaleresc, don Quijote o face în ciuda autorului Cervantes. El aduce argumente zdrobitoare, realizează un inventar tematic şi stilistic plin de erudiţie, ce are menirea de a apăra ficţiunea, arta. Cultura lui este solidă, iar argumentele, atât de imbatabile, încât le-am putea transcrie la capitolul romanului medieval din această carte.

În partea a doua a romanului, don Quijote se eliberează energic din rama romanului. Aceasta se petrece încă din primul capitol, în dialogul cu Samson Carrasco, când apare înaintea textului şi se comentează, oferindu-i lui Carrasco şansa unui interviu irepetabil. Teoria poetică şi-o expune strălucit în faţa lui don Diego de Miranda. În acest moment al romanului, asistăm la un alt fenomen de ambiguizare: naratorul rămâne mai departe un anti-don Quijote în comentariul epic, dar se identifică cu don Quijote în discursul quijotesc, (de exemplu capitolul XVIII). Ducele care parcursese romanul şi avusese acces la gândirea lui don Quijote, îl citează. Ducesa va comenta şi ea prima parte a romanului împreună cu Sancho, luând apărare ficţiunii, obligându-l pe Sancho să creadă în propria lui farsă: că ţăranca mirosind a usturoi, pe care el o dăduse drept domniţa Dulcinea din Toboso, vrăjită de un vrăjitor potrivnic lui don Quijote, era însăşi Dulcinea. Ironie care dizolvă transcendenţele, luând în posesie realitatea cu toleranţă; ironie care anulează transcendenţa dogmatică, relativizează normele şi canoanele.

În ultimele capitole naratorul principal intră tot mai des în substanţa naraţiunii, amestecându-şi vocea cu ceilalţi naratori secundari, între care excelează Sancho. Dar confruntarea lui don Quijote cu propriul mit (este remarcabil episodul din tipografia din Barcelona, unde don Quijote stă de vorbă cu zeţarii, vede cartea apocrifă despre isprăvile lui şi dă o definiţie a tălmăcirii) moderează vocea ironică a celui care îl construise demolându-l. În final ei se vor contopi o dată cu celebrele cuvinte pline de o inefabilă melancolie: „Para mi sola nacio don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir; solos los dos somos para en uno."[462] (Pentru mine doar s-a născut don Quijote şi eu pentru el; el s-a priceput să săvârşească isprăvi şi eu să i le scriu; noi doi numai suntem făcuţi unul pentru altul).

Finalul produce „senzaţia morţii prin încercarea pătrunderii în conştiinţa lui don Quijote."[463] Vocile auctoriale ale lui Cide şi Cervantes — alter-egoul autorului distinct de omul real — se amestecă. Mereu dorind să-şi proclame independenţa, ei au încercat permanent să spună adevărul în contrast cu erorile eroului Dar iată aceşti naratori dramatizaţi, transformaţi treptat în personaje romaneşti dramatizate, devin ei înşişi Quijote. Conştienţi de condiţia lor, aceşti naratori care ne-au ţinut la curent cu însuşi actul de a scrie, asasinează creaţia prin

[462] M. de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Editorial Ramón Sopena, Barcelona, 1965. Citatele în româneşte provin din ediţia: Miguel de Cervantes Saavedra. *Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha,* Traducere de Ion Frunzetti şi Edgar Papu. B.P.T., 1987.
[463] Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, Univers, 1976. Traducere de Alina Clej cu o prefaţă de Ştefan Stoenescu.

moartea lui don Quijote[464]. Şi o dată cu ei, va fi nevoit să o facă şi „naratorul intrus" falsificatorul Avellaneda, acela care intră, după observaţia făcută de Mirta Aguirre, şi în rândul falsificatorilor-vrăjitori din roman. Don Quijote de la Mancha devine Alonso Quijano el Bueno. Să fie acest cuvânt, „bun", cheia magică a romanului despre care vorbea Bruno Frank în *Viaţa romanţată a lui Cervantes*?

Când Cervantes elimină, cu alte cuvinte, diferenţa dintre narator (sau naratori) şi personaj, romanul se sfârşeşte. În tot acest proces, don Quijote este cel mai important purtător al temei realităţii variabile, fluctuante, tema esenţială a lui don Quijote fiind însuşi Quijote.

În momentul contopirii naratorului cu personajul, se mai întâmplă însă un lucru: dispar atât mediatorul dintre don Quijote şi obiectele dorinţelor sale, cât şi „efectele dorinţei triunghiulare" a căror influenţă, după o observaţie a lui René Girard, modifică sensul realului şi paralizează judecata personajului. De-a lungul aventurilor sale, cavalerul don Quijote rătăcind într-o lume în care tagma cavaleriei rătăcitoare a devenit de mult o poveste, împrumută de la un Altul dorinţele sale pe care le confundă cu voinţa de a fi el însuşi. În această fugă spre identificare se scurge însăşi substanţa fiinţei personajului. Iar acest Altul este Amadis de Gaula. Şi dacă obiectul dorit se schimbă, (de la ligheanul bărbierului ridicat la rangul de coif al lui Mambrino, la morile de vânt) „Amadis e totdeauna acolo", în postura mediatorului inaccesibil pentru că „obiectul nu este decât un mijloc de a deştepta dorinţa mediatorului. Dorinţa ţinteşte fiinţa mediatorului"[465].

Don Quijote, spunea acelaşi exeget, răspândeşte în jurul lui maladia ontologică a identificării cu un model, maladie posibilă pentru că în lumea sa „oamenii sunt zei unii pentru alţii": „Don Quijote a renunţat în favoarea lui Amadis la privilegiul fundamental al individului; nu mai alege ţelurile dorinţei lui. Amadis trebuie să aleagă pentru el. Discipolul se zoreşte spre ţelurile ce îi indică, sau i se pare că-i indică modelul oricărui cavaler medieval. Vom numi acest model *mediatorul dorinţei* Existenţa cavalerului înseamnă imitarea lui Amadis în sensul în care existenţa unui creştin este imitarea lui Iisus Hristos."

În acest tip de relaţie umană, Cesáreo Bandera descifra dorinţa mimetică, o dorinţă ce funcţionează până şi în poveştile de dragoste ale romanului, acolo unde între subiectul şi obiectul relaţiei amoroase se interpune în mod cu totul imprevizibil un terţ-mediator.[466] Acesta fascinează până la idolatrie pe primul, convertindu-se nu numai în modelul, ci şi în obstacolul său. Idolatrizarea celuilalt în relaţiile explorate (don Quijote — Dulcinea, Marcela — Grisostomo etc.) duce la concluzia că majoritatea conflictelor tragice sau comice au ca substanţă o rivalitate mimetică. Romanul s-ar defini în acest caz ca un punct de coincidenţă, ca o relaţie cu lumea extraromanescă care îl circumscrie şi îl transcende, eliberându-l

---

[464] În *Reading from the Plot: Design and Intention in Narrative*, Oxford, Clarendon Press, 1984, Peter Brooks consideră că romanul a conţinut de foarte de timpuriu un element important al conştiinţei de sine, o preocupare de a spune că ceea ce se scrie este o carte, o atenţie către conceperea, producerea şi chiar citirea cărţii de către cititori, autoironia fiind în acest context un procedeu major al scriitorului. Acest lucru l-am relevat ca atare încă din romanul vedic, prin *Ramayana.*

[465] René Girard. *Minciună romantică şi adevăr romanesc.* Univers*,1972, pp.24-113.*

[466] Cesàreo Bandera. *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderon*, Madrid , 1975.

pe autor de propria lui ficțiune.

Descifrăm în acest joc un model de translare a ficțiunii în realitate, paralel cu procesul în care realitatea se literaturizează prin fapta violentă declanşată de imaginea unui mediator. Realitatea simplă nu se evaporă ci, cum preciza Americo Castro, se schimbă doar în altceva prin intermediul unui subiect: „Romanul ficționalizează lumea, spațiul vital al omului, ca şi cum această lume nu există în sine, ci ca un rezultat al faptei umane".

În cele din urmă realitatea şi ficțiunea se situează la acelaşi nivel; realitatea se literaturizează, lumea se derealizează, individul suferă atracția irezistibilă, victimizantă, spre un model. Prezența mediatorului devine un indicator al acțiunii unui interesant mecanism intersubiectiv, prin intermediul căruia, demonstrează Bandera, ficțiunea se insinuează în sânul realității. Acest mecanism se manifestă la un mod „catastrofic" în toată plenitudinea sa, în relatările unor personaje. Povestindu-şi năpasta, Cardenio face de pildă o remarcă despre un personaj de roman cavaleresc, o remarcă rău-voitoare, ceea ce provoacă violenta lui întrerupere de către don Quijote, şi de aici deraierea personajului în violență şi ficțiune.

Obiectivitatea narării se dizolvă, subiectul devine vulnerabil, se instalează un haos al subiectivităților şi interpretărilor. Alunecarea este genială mai ales în episodul în care se inserează romanul sau metaromanul scris de un don Quijote autoreflexiv despre personajul don Quijote, un adevărat spectacol de reduplicare interioară. Autoreferința este tematizată, romancierul don Quijote devine actor în scena povestirii. Suntem lângă peştera lui Montesinos, unde don Quijote abia trezit din somnul în care căzuse în călătoria subpământeană, relatează lui Sancho şi unui „student strălucit ce se dă-n vânt după cărți cavalereşti", aventurile trăite în peşteră. Tot acest moment epic apare ca un proiect de roman cavaleresc ce respectă scenariul cunoscut, de la inițierea şi aventura mistică, la misterul simbolurilor şi iubirea curtenească.

Personajul de roman don Quijote dă peste un palat vrăjit, cu pereți din cleştar, pe ale cărui porți îi iese în întâmpinare un bătrân misterios, pe nume Montesinos. Acesta mărturiseşte că îl aşteaptă de veacuri, deoarece lui don Quijote îi fusese hărăzit să grăiască lumii despre minunățiile din peştera vrăjită, şi anume celebrul cavaler Durandarte şi domnița Belerma, vrăjiți de Merlin, „solomonarul din țara Franciei." În acest timp Durandarte, cel mort de veacuri, geme şi vorbeşte în versuri cu vărul Montesinos, care îi scosese inima pentru a o duce domniței Belerma, şi ea, de cinci sute de ani prizonieră a peşterei laolaltă cu scutierul Guadiana, doamna Ruidera cu cele şase fiice şi două nepoate, plus numeroşi prieteni. Montesinos îi prezintă lui Durandarte pe cavalerul despre care Merlin prorocise „atâtea lucruri, pe acel don Quijote de la Mancha, zic, care din nou şi cu mai multă strălucire decât în vremurile de odinioară a reînviat de mult uitata cavalerie rătăcitoare şi prin a cărui mijlocire şi ajutor am putea fi şi noi odată dezlegați de vrajă, căci marile fapte sunt pentru mari oameni păstrate".

Însoțit de vaiere şi hohote de plâns, apare cortegiul domniței Belerma purtând inima lui Durandarte. Regia cortegiului în viziunea povestitorului don Quijote ne aminteşte de cortegiul mistic al Graalului, ce trece pe dinaintea ochilor lui Perceval în palatul Regelui Pescar. Contemplând strania procesiune, don Quijote face comentarii răutăcioase despre frumusețea Belermei, care „i se păruse

cam slută sau nu chiar atât de frumoasă pe cât îi mersese vestea"; Montesinos motivează gălbejeala şi cearcănele domniței, considerând că dacă n-ar fi fost acea nefericire de veacuri „abia de i-ar fi pe măsură în mândrețe, gingăşie şi vioiciune vestita Dulcinea din Toboso".

Cele două iubiri — Durandarte şi Belerma, don Quijote şi Dulcinea — intră în concurență, nu pot coexista amândouă. Începe cearta cavalerului cu Montesinos. La semnalul numelui Dulcineei, don Quijote iese din identificarea cu Perceval pentru a trece în aceea cu Amadis. În cele din urmă Montesinos îşi cere iertare acceptând că frumusețea Dulcineei nu poate fi asemănată decât cu cerul. Şi relatarea ar fi putut continua dacă Sancho nu ar fi provocat întreruperea definitivă, mirându-se că don Quijote nu i-a muiat oasele moşneagului şi nu i-a smuls barba până la ultimul fir de păr. Se trece în registrul realului, romanul lui don Quijote despre el însuşi este abandonat, naratorul redevine personaj chiar dacă se mai inserează o întâlnire cu vrăjita Dulcinea în peştera lui Montesinos.

Manifestate în cazul unor relații intersubiective, dialogurile de acest gen înlesnesc lunecarea din registrul ficțiunii în cel al realității sau invers. Ele conțin semnale puternice fie din universul ficțional, fie din cel real, cu un rol turbulent într-o lume considerată de exegeți un haos al subiectivităților şi interpretărilor. Paul Hazard aprecia acest proces proteic ca pe un mijloc de reflectare a ceea ce este contradictoriu şi incert în ființa noastră situând „conflictul dintre aparențe şi real în miezul vieții noastre" în acea capacitate a omului de a fi „concomitent în lumea gândirii şi a visului"[467] . Interesant ar mai fi de observat că don Quijote va materializa în real personajele visate, cum ar fi ducele, ducesa, doña Rodriguez, Altisidora, insula Barataria, adevărate concepte concrete ale doamnei şi curteanului perfect, femeii îndurerate căutând protecția cavalerească, ale iubirii neîmpărtăşite, republicii ideale, etc.

Cavalerul învins, eroul învins, cel care plecase de trei ori să cucerească lumea, moare ca şi Tristan în tristețe. Dragostea devenită un drog îl transformase într-un sclav al drogului, deşi tot ea sădise în don Quijote, dacă ar fi să preluăm o remarcă a lui Denis de Rougemont, o dorință sau o chemare mistică de eliberare de condiția pământeană.

Descifrăm în acest don Quijote un substrat celtic puternic, (pentru celți femeia era o ființă inaccesibilă, divină) ca şi acea atmosferă celtică a trufiei şi umilinței cavalereşti, metafizica morții, prezente de altfel şi în misticismul Sfintei Tereza sau Ignatiu de Loyola. Ca şi Aurelius Augustinus sau Tristan, don Quijote iubeşte iubirea. Respectând legea iubirii curteneşti, nu şi îşi va împlini pasiunea şi va considera „que soy el más desdichado de los hombres" (că sunt cel mai nenorocit dintre oameni). Doamna va fi şi pentru el „partea spirituală din om, aceea pe care sufletul încătuşat în trup o cheamă cu o iubire nostalgică, pe care numai moartea o va putea împlini."[468] .

Logosul lui don Quijote este şi el al curteniei absolute, ajutat, poate, să fie aşa, şi de eleganța genuină a sintaxei limbii spaniole care comunică o melancolie regală; fraza degajă politețe, ceremonie, lux sintactic, rafinament baroc cu înfloriturile de ñ-uri, ll-uri şi y-uri, rețeaua fină şi deasă de articole care la plural

[467] Paul Hazard. *Don Quijote de Cervantes*, Paris, 1932.
[468] Denis de Rougemont, *Iubirea şi Occidentul*, Univers, 1987, p. 47.

intră în rimă cu substantivele, absența contracțiilor vocalice aranjând poate cel mai perfect echilibru între vocale şi consoane. Un eseist hispano-american contemporan, vorbeşte chiar de aşa-numitul „contrast național spaniol" care opune „limbajului baroc şi rafinat al lui Cervantes, uscăciunea expresivă a autorului anonim căruia i se datorează Lazarillo de Tormes"[469].

Adresându-se celor două femei de stradă de la han, care o rup la fugă văzându-l (Partea I, cap. II) don Quijote nu vorbeşte decât cu eleganța lui Lancelot şi Yvain: „Non fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguisado alguno, care la Orden de caballeria que profeso, non toca ni atñne facerle a ninguno, cuanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran..." (Nu fugiți, mărite domnițe, şi nu vă fie teamă de vreun neajuns, căci cavalerilor din tagma de care țin eu nu le este îngăduit şi nici nu le stă bine să se atingă măcar de un fir de păr al cuiva, şi mai cu seamă de nişte domnițe de neam aşa cum vă arată chipul a fi). Femeiuştilor, această vorbire solemnă le pare de neînțeles şi cu toate că purtarea lor necuviincioasă îl înfurie, cavalerul nu îşi va exterioriza indignarea în plan verbal, se va abține să-şi degradeze gândul şi vorbirea.

Rugându-se la imaginea Dulcineei adorate, absența absolută a romanului, don Quijote foloseşte cuvinte şi o sintaxă de rugăciune, ca şi cum s-ar ruga Fecioarei: „Oh, senora de la fermosura, esfuerzo y vigor del debilitado corazon mío/ ahora es tiempo que vuelvas los ojos de tu grandeza a este tu cautivo caballero que temaña aventura está atendiendo". (O, stăpână a tuturor frumuseților, tărie şi liman al bietei mele inimi, a sunat ceasul să-ntorni ochii măriei tale înspre acest cavaler robit de tine, pe care îl aşteaptă o atât de vajnică încleştare).

Vorbind despre fericitele vremi ale vârstei de aur, cuvintele cavalerului rătăcitor din la Mancha intră în rimă, aliterațiile crează o rezonanță specifică de o solemnitate stranie amintind în mod neaşteptat de sintaxa şi ritmul frazei latine, cuvintele chiar alegându-se, chemându-se prin contagiune din fondul lexical romanic: „Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados; y no porque en ellos el oro (que en esta nuestra edad de hiero tante se estima), se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivian ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mio*". („Fericită vârstă şi fericite veacuri cele pe care cei vechi le-au numit de aur şi nu pentru că în veacurile acelea norocite aurul, care în era noastră de fier e la atâta preț, s-ar fi putut culege de pe jos fără nici o trudă, cât pentru că cei ce viețuiau pe atunci nu cunoşteau cuvintele *al tău* şi *al meu*.")

Cavalerul cu fața lungă, uscată şi gălbejită, atins de ceea ce cei din jur numesc *la locura* (nebunie), măcinat de îndoială (*la duda*) mai ales în partea a doua a romanului, este convins că îşi împlineşte o misiune încredințată de divinitate; crezând că fiecare om este odrasla faptei sale (*es hijo de sus obras*)îi plânge pe cei orbi care nu văd prin „pânza sitei" şi nu se străduiesc să reînvie tagma cavaleriei rătăcitoare în *la depravada edad nuestra*; luptă împotriva vrăjitorilor haini şi vicleni (*encantadores aciagos y mal intencionados*), defineşte şi redefineşte neobosit cavaleria rătăcitoare considerată în cele din urmă o ştiință care le cuprinde în sine pe toate.

[469] Angel Rama, *Romancierul şi limba. Antologia criticii literare hispano-americane*, Univers, 1986, p. 204.

Grație hidalgo-ului din la Mancha ce se trăgea din celebrul cavaler castilian din secolul al XV-lea, Gutierre Quijada, căruia îi era „rudă coborâtoare în linie dreaptă bărbătească", păcălelile se schimbă în adevăruri iar păcălicii rămân cei păcăliți; este o luptă la fel de grea ca şi aceea pe câmpul de bătaie, de a reuşi să transforme în bună, o lume infernal de ostilă. Şi de a rămâne el însuşi până la capăt, într-un proces intentat de colectivitatea în care trăieşte împotriva lui[470].

Agenții farselor se metamorfozează în agenți ai realului constructiv şi bun. Ca şi sluga Tosilos care, pus de duce să joace rolul unui cavaler ce a necinstit-o pe fata doñei Rodriguez, se îndrăgosteşte de fată de-adevăratelea, şi chiar o cere în căsătorie, renunțând să se mai bată cu don Quijote într-un turnir care ar fi trebuit să-l amuze pe duce şi curtea sa. În toate aceste încercări, cavalerul din Câmpia Montielului îl are alături pe acel „țăran din vecini", „hombre de bien", pe nume Sancho Panza, poate cel mai important narator creditabil, purtătorul de cuvânt al autorilor implicați, Cide şi Cervantes.

Unamuno vorbea de quijotizarea lui Sancho transpusă în plan romanesc prin imitație, pentru ca René Girard să descopere în acest proces epic, de fapt o imitare a imitatorului. George Călinescu vedea în Sancho un complement al cavalerului. Don Quijote doreşte să fie Amadis, iar Sancho doreşte să fie don Quijote. Comicul subzistă în faptul că dacă distanța dintre don Quijote şi Amadis este uriaşă, aceea dintre Sancho şi Amadis este pur şi simplu cosmică.

Sancho încearcă să-şi imite idolul prin gesturi, mişcări, preluarea de mici obiceiuri; el va sfârşi prin a vorbi şi gândi ca don Quijote, asemeni unui cavaler însă ce nu a încetat să fie țăran cu toate că ajunge în final guvernator al Baratariei. Mintea lui Sancho suferă o modelare verbală care determină o modificare radicală de comportament. În prima parte a romanului dialogurile dintre Sancho şi Don Quijote sunt savuroase pentru că prăpastia dintre cei doi este de fapt prăpastia dintre două caste, două culturi, două epoci, de civilizație. Încercând să imite vorbirea aleasă, stilul elegant al logosului curtenesc, Sancho se bâlbâie, stâlceşte sistematic cuvintele, suferă o perturbare puternică în sfera verbală. Aceasta este întreținută de ceea ce psihologii numesc o atitudine recompensată, datorată atenției excesive acordate de către cei din jur comportamentului respectiv.

Don Quijote nu poate trece cu vederea nici un cuvânt maltratat de Sancho. În cele din urmă, exasperat, Sancho îl roagă să nu-l mai corecteze dacă a înțeles ceea ce a vrut să spună. Rugăminte acceptată de cavaler şi apoi anulată chiar de Sancho, pentru că don Quijote îşi modifică atitudinea verbală față de acesta: din fluxuri năvalnice care zăpăceau mintea scutierului, se trece la o concluzie verbală aproape educativă, ce are menirea de a încrusta în capul lui Sancho nu numai cuvinte corecte cu sensul lor corect, ci şi o anume sintaxă, un protocol al relatării. Iată un asemenea model în capitolul XX, din prima parte a romanului, unde Sancho încearcă să-i relateze lui don Quijote povestea de dragoste a ciobanului Lope Ruiz îndrăgostit de păstorița Torralba. Stilul este greoi, rudimentar, iar cavalerul îl ajută să conştientizeze handicapul:

[470] Marthe Robert în *The Old and the New: From don Quixote to Kafka*, Berkely, Los Angeles, University of California Press, 1977, demonstrează cum cazul construit împotriva lui Don Quijote se transformă într-o adevărată sentință la moarte. El rezistă presiunilor ținându-şi independența mintală intactă.

„Şi cum ziceam, urmă Sancho, într-un sat din Estramadura era un cioban de capre, vreau să zic unul care umbla cu caprele la păscut, şi păstorul sau ciobanul ăsta, cum zic, din povestea mea, se numea Lope Ruiz; şi Lopte Ruiz ăsta era îndrăgostit de o ciobăniţă pe care o chema Torralba; care ciobăniţă numită Torralba era fiica unui baci putred de bogat, şi baciul ăsta bogat...

– Dacă aşa ştii tu să povesteşti poveştile, Sancho, îi curmă vorba don Quijote, spunând de câte două ori tot ce spui, n-ajungi la capăt nici peste două zile; spune-o mai cu rost şi povesteşte-o ca un om cu scaun la cap; iar de nu poţi, mai bine nu povesti nimic.

– Aşa cum ai văzut că povestesc eu, răspunse Sancho, aşa se povestesc acolo de unde sunt eu toate snoavele...”

Don Quijote este cărturarul angajat într-o tentativă de reconstrucţie umană prin limbaj. Dimensiunea lingvistică (stilistică, lexicală, sintactică, retorică), cosubstanţială funcţiei intelectuale, devine un modelator activ al personalităţii, reuşind integrarea lui Sancho în lumea lui don Quijote. Interesant este că şi gândirea lui don Quijote trăieşte o transformare. Din lunecoasă, ca orice gândire angajată în ficţiuni, se ancorează tot mai decis în concepte, ca orice gândire teoretică, şi în realitate.

Chinuit de *encantadores* (vrăjitori), văzuţi de don Quijote pretutindeni, dar nevăzuţi pentru el, Sancho va intra în jocul lor devenind el şi un „vrăjitor” (în episodul ţărăncii prezentate drept Dulcinea) care va crede în propria sa ficţiune. Iniţial un personaj manipulat, „cugetul marelui Sancho Panza” din a doua parte a romanului va face sugestii romaneşti, recomandând scriitorilor de romane cavalereşti o mai mare atenţie în prezentarea personalităţii scutierilor (Partea II, cap. XL). Legat la ochi şi aşezat în spatele lui don Quijote pe calul Lemnopiron (Clavileño trimis chipurile de vrăjitorul Malambruno), Sancho fabulează concurându-şi stăpânul. Dominanta vorbirii sale, aceea care-i acordă poate individualitatea, este faptul că Sancho rămâne de la început până la sfârşit un *refranero* — cel care foloseşte proverbele.

Sancho Panza vorbeşte ca Alexandritul din maqamate. Zicalele lui, înşirate una după alta, creează în text enclave de proză rimată şi ritmată în stilul cel mai pur al prozei arabe, substrat ce nu poate fi ignorat când vorbim de cultura spaniolă. Sancho converteşte un filon de înţelepciune în rafinament stilistic. Că este aşa, o dovedeşte nu numai capacitatea de a se deda celor mai subtile parodii lexicale (partea II, cap. XXXVIII, unde îşi bate joc de stilul folosit de Duena Dolorida, imitând-o cu repeziciune, folosind pe „ismo” tradus în româneşte prin „arhi” la finalul fiecărui cuvânt), ci şi performanţa logosului sapienţial ritmat, conştientizat spre final în ceea ce înseamnă valoarea lui şi folosit cu o virtuozitate comparabilă cu aceea a logosului curtenesc. Don Quijote îl sfătuieşte de pildă că, în calitate de guvernator al Barataiei, să nu mai amestece în vorbire „tot puhoiul” de zicale: „La asta numai Dumnezeu poate să găsească leac, răspunse Sancho (...) dar oi avea grijă de-acum-nainte să le spun numai pe acelea ce se potrivesc cu vrednicia slujbei mele, că de este casa plină, repede-i gata de cină, şi cine se tocmeşte nu se mai sfădeşte, şi cine trage clopotul a primejdie, acela la bun adăpost se găseşte, pentru că şi cu nevasta beată şi cu butea plină nu se poate.” — Partea a II-a, cap. XLIII.

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha impune o arhitectură epică ce se revendică a fi imperial spaniolă. Proza hispanică din secolul XX, prin numele lui Alejo Carpentier, Borges, Garcia Marquez, Ernesto Sábato, Llosa, Julio Cortázar, se trage cartea cavalerului din la Mancha.

Fuziunea ficţiunii cu realul prin alunecări dintr-un registru în altul, autoreflexivitatea, arhitectura epică labirintică reieşită din mulţimea agenţilor naratoriali, un apăsător sentiment al destinului, seninătatea grefată pe o adâncă tristeţe metafizică, mitologizarea permanentă a realului, misterul dens[471], exuberanţa naratorilor ambiguizând la fiecare pas evenimentele, realismul magic, autorul ca personaj, eroul existenţei cotidiene[472], folosirea metatextului romanesc etc. fac din Cervantes un fenomen de răscruce al romanului european[473].

Don Quijote nu este un roman satiric, deşi poate fi citit în această cheie. Don Quijote (şi aici vreau să amintesc cheia de lectură a lui Harold Bloom din textul deja amintit) este un roman metafizic, ironic şi vizionar al căutării, un roman pe care mulţi exegeţi l-au văzut ca fiind prima construcţie romanescă adevărată (în spaţiul culturii vestice este posibil să fie adevărat!) opusă naraţiunii picareşti ("Cervantes' remarkable experiment is credited by many as having invented the novel, as opposed to the picaresque narrative..." , Bloom, *op.cit*., p.130).

Libertăţile romaneşti post-Cervantes se numesc ironia tragică, introspecţia, descătuşarea creatorului de o tehnică sau o structură narativă pentru a crea el, prin raţiunea scrisului său, opera unicat, dreptul de a aspira la realizarea unor personaje cu o identitate care aparţine culturii, precum s-a întâmplat cu Don Quijote şi Sancho Panza.

---

[471] „The stupidity of people comes from having an answer for everything. The wisdom of the novel comes from having a question for everything. When Don Quixote went out into the world, that world turned into a mystery before his eyes. That is the legacy of the first European novel to the entire subsequent history of the novel." Milan Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting*, Penguin 1983 (vezi *Afterword*).

[472] „He is more like a Greek who does mean to go to war, but somehow finds himself in the wrong battle. Quixote does not have to face any enemy of superhuman power (in that respect he resembles Leoold Bloom). But he is convinced that he does (in which respect ke is like K.). Don Quixote's imagined enemy at times assumes palpable forms, at times is invisible. .. That makes his courage none less authentic". E.C. Riley, „Whatever Happened to Heroes?" În *Cervantes and the Modernists. The Question of Influence.* Editor Edwin Williamson, London. Tamesis, 1994, p. 78.

[473] Ortega y Gasset spunea că orice roman îl conţine în el pe *Don Quijote*, ca o pecete naturală, aşa cum orice proză de dimensiuni epice conţine *Iliada*, ca sâmburele într-un fruct. (*Meditaciones del Quijote, Obras completas*, Madrid, 1983, vol.1, p. 398.)

FIŞĂ DE DICȚIONAR

Mirela Roznoveanu este critic literar, eseist, romanicer, poet, jurnalist, diplomat, filolog, redactor de reviste. Din 1991 trăieşte în New York City, SUA.

Mirela Roznoveanu s-a născut la Tulcea într-o familie de intelectuali. Îşi ia bacalaureatul la liceul Mircea cel Bătrân din Constanța în 1964, iar în 1970 licența în filologie la Universitatea din Bucureşti, cu o lucrare de gramatică istorică. În SUA obține un *Master in Science*, magna cum laude, în 1996 de la Pratt Institute, School of Information Science, New York şi un *Certificate in Internet Technologies* (1997) de la New York University.

Debutează în 1970 în Revista *Tomis* din Constanța. Devine redactor al aceleiaşi reviste în 1971 unde deține cronica literară între 1972 - 1974. În 1974 - 1975 lucrează la Biblioteca Județeană Constanța. Între 1975 - 1978 este colaborator permanent al emisiunilor culturale ale Televiziunii Române din Bucureşti. Între

1978 - 1989 lucrează ca redactor principal la revista *Magazin* editată de ziarul *România Liberă*. Publică critică literară în revistele *Luceafărul*, *Contemporanul*, *România Literară*, *Convorbiri Literare* , *Viața Românească*, ziarul *România Liberă* etc. În 1978 publică la Editura *Cartea Românească* volumul de critică *Lecturi moderne*, propus pentru premiul de debut al Uniunii Scriitorilor. În aprilie 1989 este „transferată disciplinar" la *Muncitorul Sanitar*, în urma aşa-zisului „proces al ziariştilor" din „Grupul Băcanu". Anchetată de Securitatea lui Ceausescu, îi este interzis numele şi publicarea în presă. Între 25 decembrie 1989 şi aprilie 1991, este publicist-comentator la ziarul *„România Liberă"*, membru în Consiliul de Conducere şi membru fondator al Societății *R*.

Face parte din grupul de ziarişti care în 23 decembrie 1989 scoate ziarul *România Liberă* de sub tutela administratiei comuniste, transformându-l în primul ziar independent şi anticomunist din România.

Îndeplineşte misiuni speciale la: Versoix, Elveția (mai 1990) unde Regele Mihai îi acordă un interviu.

Alte misiuni diplomatice: Innsbruck, Austria (iulie 1990) ca invitată a Consiliului Europei pentru audieri privind situația României după invazia minerilor din iunie 1990; New York şi Washington (iulie - august 1990).

În ianuarie 1991 se stabileşte la New York. Colaborează la *Voice of America*, *Lumea Liberă Românească*, *Origini*. În 1996 devine membru al Facultății de Drept a New York University (pe scurt NYU), în funcția de cercetător în dreptul internațional şi comparat, având rangul de profesor asistent.

În 2005 devine redactor-şef al *GlobaLex,* jurnal online de cercetare juridică, publicat de NYU Hauser Global Program (http://www.nyulawglobal.org/Globalex/index.html) şi cercetător cu rangul de profesor asociat.

Volume publicate şi contribuții în volume
Lecturi moderne (eseuri, 1978)
Dumitru Radu Popescu (monografie critică, 1981)
Civilizația romanului (Eseu despre romanul universal; vol. I, 1983, vol. II, 1991)
Totdeauna toamna (roman, 1988)
Viața pe fugă (roman, 1997)
Învățarea lumii (poeme, 1997)
Platonia (roman, 1999)
Timpul celor aleşi (roman, 1999)
Toward a Cyberlegal Culture (*Către o cultură juridică virtuală. Eseuri*, 2001, ediția a 2-a, 2002)
Born Again – in Exile (*M-am născut a doua oară în exil, poeme*, 2004)
The Life Manager and Other Stories (*Administratorul vieții şi alte povestiri*, 2004).

Postfață la volumul de poeme *9 Underwor(l)d 0: Desolation Paradise & Subtexts* by William James Austin, Koja Press, 2006)
The Poems and the Poet. A multimedia companion to *Born Again – in Exile* (DVD). (Eastern Shore Productions 2007)
Elegies from New York City (2008)

Referințe în dicționare şi monografii
Titu Popescu, (Germania), *Mirela - un Paradox* (*Mirela Roznoveanu – Eseu monografic*) , Pop Verlag-Marineasa, 2005
Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, coordonatori, *Dicționarul Scriitorilor Români*, volumul 4: R - Z, Editura Albatros, Bucureşti, 2002;
Aurel Sasu, *Dicționarul Scriitorilor Români din Statele Unite şi Canada*, Editura Albatros, Bucureşti, 2001;
Marian Popa (Germania), *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, 2 volume, Bucureşti, Fundația Luceafărul, 2001;
Gabriel Pleşea (SUA), *Scriitori români la New York*, Interviuri, Bucureşti, Editura Vestala, 1998.

Rezumeul englez

Mirela Roznoveanu is a native of Romania who immigrated to the United States in 1991. She was a noted dissident journalist during the turbulent period of the late eighties. Her literary works in Romanian include volumes of critical essays, novels, and a poetry book. She has published in English two book of poems, *Born Again in Exile*, and *Elegies from New York City*, a collection of novellas, *The Life Manager and Other Stories*, essays in *Toward a Cyberlegal Culture*, and literary criticism. Mirela Roznoveanu is a member of the faculty of New York University's School of Law. It has been said that Mirela Roznoveanu's writing changed greatly after her leaving Romania. Today, one would not agree with this statement any more. Mirela was always a writer pursuing her way to perfection and artistic development. These trends could be seen from her earlier works, such as her manifesto of her Romanian debut volume in Romania, Lecturi Moderne (*Modern Readings*, 1978). Mirela is among those writers and critics who have sought over recent years to turn the energy of their native cultures into a complex aesthetic with significant moral and political connotations.

CUPRINS

Introducere

Cuvânt înainte

Tipul vedic
Poetica decondiționării; Logica inferențială sau coprezența semnului cu desemnatul; Timpul; „Mahabharata"; „Ramayana"; Miraculosul banalizat; Polifonism şi contrapunct; Demonii - dimensiune a trăirii interioare; Sita şi alte

ambiguități ale Ramayanei; Abținerea de la limbaj; Un model al însingurării; Viața ca vis şi viața ca spectacol; Hidos şi grotesc; Tipul vedic; Criza vedică; Paradoxurile lui Rama.

Ghilgameş: Odiseea înainte de Odiseu, Faust înainte de Faust
Pozitivismul sumerian şi faustianismul lui Ghilgameş; Arhitectura epică a rememorării; Poetica austerității; În capcana destinului; Eroul tulburat; Dialog şi introspecție.

Fantasticul călătoriei neîntrerupte
Obsesia temporală şi consecințele ei estetice în epica egipteană; Scurtcircuitarea reperelor spațiale; Scenariul călătoriei transcendentale: „Cartea Morților"; Timpul epic drept funcție a lecturii; Fisura în real: „Povestea lui Sinuhet"; Fantasticul sub semnul îndoielii : „Povestea naufragiatului în insula lui Ka; Ficționalizarea experienței reale; „Faraonul Keops şi vrăjitorii": Magia ca procedeu de susținere a temei narate; De la miraculos la fantastic prin introducerea martorului ocular; „Călătoria lui Uenamon": relaterea obiectivă irealizată; Rădăcinile mainierismului alexandrin; „Povestea celor doi frați" sau arhitectura epică dizolvată în propria perfecțiune; „Povestirile lui Setne": confesiunea şi rememorarea naratorului defunct; Aventura ca iluzie magică; Funcția epică a martorului; Dizlocarea timpului; Un model epic acronic.

Întrebările lui Zarathustra
Puritate, rigoare intelectuală, şi elaborare estetică în „Zend-Avesta"; Dialogul fără sfârşit; Monolog şi confesiune; Efectele narative ale interogației; Lamentație şi consemnare jurnalieră; Romanul de idei.

Biblia: Un catalog al stilurilor
Naratorul care narează în numele lui Dumnezeu; Naratorul care îl ignoră dar nu îl neagă pe Dumnezeu; Naratorul martor asemeni lui Dumnezeu; Naratorul care l-a pierdut pe Dumnezeu; Naratorul în căutarea lui Dumnezeu; Naratorul care ține locul lui Dumnezeu; Naratorul care îl regăseşte şi narează în numele lui Dumnezeu.

O sinteză epică
Inducția penetrantă, Longevitatea arhitecturilor epice, Filosofie, limbă şi scriitură; Romanul de foarte mici dimensiuni; proza artistă şi poetica concentrării; Romanul tradițional sau arhitectura epică în evantai; Proza prozaică; „Pe Malul Apei"; „Povestea celor trei regate"; „Întâmplări din Lumea Cărturarilor"; Romanul de influență hindusă; „Călătorie spre soare-apune"; Romanul de sinteză sau romanul homofonic; „Visul din pavilionul roşu"; „Chin P'ing Mei-- Lotus de vară, Vaza şi Prunişor de primăvară";

În spațiul aşteptării
Cronotopii „Iliadei"; Luptă şi Aşteptare; Zilele şi nopțile „Iliadei"; Naratori şi martori; Prestigiul lui Ghilgameş; Sublimul homeric şi verosimilul atic.

Romanul metamorfozelor
Arachnizarea; Cadrul romanesc în „Metamorfozele” lui Ovidius; Apuleius: „Măgarul de aur” şi aventura fantastică narată la persoana întâi; Traseul formării; Proteismul vocii auctoriale; Ficţiune şi obiectivitate.

Veriga de aur?
Aurelius Augustinus, „Mărturisiri” *(Confessiones*); Substratul creator; Literatura confesivă în mediile elenistice; Sensul mărturisirii în *Confessiones*; Un traseu al devenirii interioare; Natura memoriei; Timpul; Materia epică; Unitatea cărţii; În loc de concluzie.

Decorul unei idei
Reperele epicului arab; Limbaj şi poezie; Reperele ce au decis profilul romanescului arab; Romanul personalităţii: "Antar"; Arabescul; Arabescul romanesc; Al-Gahiz, "Cartea zgârciţilor"; Maqama; Al-Hamadani şi Al-Hariri.

Ceremonia sensului
Starea japoneză; Limbă şi gândire; Un model de sensibilitate; Estetica libertăţii nelimitate; Naşterea romanului: Arhitectura epică a golului; Ceremonia sensului. Linearitatea înşelătoare; Doamna Murasaki: "Romanul lui Genji Strălucitorul"; Arhitectura epică a golului. Romanul antiepic sau un model de capturare a lumii; "Nikki Saraşina"; Sei-Shonagon, "Însemnări de căpătâi"; Magie şi esoterism; Natsume Soseki; Yasunari Kawabata; Yukio Mişima.

Permanenţa unei sinteze
Orient şi Occident; Alchimia sufletului bizantin; Arta în Bizanţ; De la romanul elenistic la romanul bizantin estetizant; Chariton, „Chereas şi Callirhoe”; Xenofon din Efes, „Efesiacele”; Heliodor, „Etiopica”; Achille Tatius, „Aventurile Leucippei şi ale lui Clitophon”; Longos, „Dafnis şi Cloe”; Teodor Prodromos „Rodante şi Dosicle”; Andronic Paleologul, „Callimah şi Chrysorhoe”; Romanul hagiografic; Atanasie, „Viaţa Sfântului Antoniu”; Sofronie, „Viaţa Mariei Egipteanca”; Callinicos, „Viaţa lui Hypatios”Gerontius; „Viaţa Sfintei Melania”; Constance de Lyon, „Viaţa lui Germanus”; Romanul disident; Procopius din Cesareea, „Istoria Secretă”; Sinteză şi dezagregare.

Fântâna miraculoasă
Evul Mediu - o succesiune de renaşteri; Omul occidental; Erosul conceptualizat; Poetica efectului; Romanul devenirii perpetue; Motivul adulterului (Tristan şi Isolda); Chrétien de Troyes; Érec şi Enide; Cligès; Lancelot; Yvain; Perceval le Gallois ou Le roman du Graal; Amadis; Anularea iubirii curteneşti; „Romanul trandafirului”; De la aventura trăită la aventura rostită: Boccaccio; „Elegia Madonnei Fiammetta trimisă de ea femeilor îndrăgostite”; „Filocolo”; „Filostrato”; „ Decameronul”; Înţeleptul şi Cavalerul.

De la Orlando la Don Quijote
Redescoperirea romanului greco-latin în Europa occidentală; Romanul cavaleresc sau antiromanul Renaşterii; Amadis de Gaula; Boiardo di Scandiano; „Orlando

Innamorato”; Ludovico Ariosto; „Orlando Furioso”; Luigi Pulci; „Il Morgante Maggiore”; Torquato Tasso; „La Gerusaleme liberata”; Georges de Scudéry; „Alaric”; Cervantes: „Muncile lui Persiles şi ale Sigismundei”; Defabularea romanului şi premisa unui nou estetism; Baldassar Castiglione; „Curteanul”; Romanul neoplatonician. Pastoralitate livrească sau ficţionalizarea ficţiunii; Jacopo Sannazaro; „Arcadia”; „Aminta” lui Tasso; Battista Guarini; „Il Pastor Fido”; Jorge de Montemayor, „Diana”; Cervantes, „Galatea”; Honoré d’Urfé, L’Astrée ; Romanul picaresc; Diego Hurtado de Mendoza; „Lazarillo de Tormes”; Mateo Aleman ; „Viaţa şi isprăvile iscusitului Guzman de Alfarache”; O matrice a sufletului creator; François Rabelais; „Pantagruel”; „Gargantua”; Miquel de Cervantes Saavedra; „Don Quijote de la Mancha”.

Don Quijote nu este un roman satiric, deşi poate fi citit în această cheie. Don Quijote (şi aici vreau să amintesc cheia de lectură a lui Harold Bloom din textul deja amintit) este un roman metafizic, ironic şi vizionar al căutării, un roman pe care mulţi exegeţi l-au văzut ca fiind prima construcţie romanescă adevărată (în spaţiul culturii vestice este posibil să fie adevărat!) opusă naraţiunii picareşti ("Cervantes' remarkable experiment is credited by many as having invented the novel, as opposed to the picaresque narrative..." , Bloom, *op.cit*., p.130).

Libertăţile romaneşti post-Cervantes se numesc ironia tragică, introspecţia, descătuşarea creatorului de o tehnică sau o structură narativă pentru a crea el, prin raţiunea scrisului său, opera unicat, dreptul de a aspira la realizarea unor personaje cu o identitate care aparţine culturii, precum s-a întâmplat cu Don Quijote şi Sancho Panza.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

A Chineze Literary Mind. Culture, Creativity and Rhetoric in Wenxin Diaolong. Edited by Zong-qi Cai, Stanford University Press, 2001.

Abd-El-Jalil, J.M. *Histoire de la littérature arabe*, Paris, 1960.

Abusch, Tzvi. *The Development and Meaning of the Epic of Gilgamesh: An Interpretive Essay* în *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 121, No. 4. (Oct. - Dec., 2001), pp. 614-622.

Acsan, Ion si Ion Larian-Postolache. *Poezia Egiptului faraonic*, Editura Univers, 1974.

Adams, Henry. *Mont-Saint-Michel and Chartres*, with an introduction by Ralph Adams Cram, Boston: Houghton Mifflin ; Cambridge, Mass.: Riverside Press, 1913, c1905.

After Antiquity. *Greek Language, Myth, and Metaphor*. Cornell University Press, 2002.

Aguirre, Mirta. La obra narrativa de Cervantes, Habana, 1978.

Aleman, Mateo. *Viaţa şi isprăvile iscusitului Guzman de Alfarache,* Prefaţă şi traducere de Dan Munteanu, Univers, 1984.

Al-Gahiz. *Le livre des avares*, traduction française par Charles Pellat,Paris, 1951.

Al-Gahiz. *Tratat despre zgârciţi*, traducere, studiu introductiv şi comentarii de Grete Tartler, Univers, 1985.

Al-George, Sergiu. *Limbă si gîndire în cultura indiană: introducere în semiologia indiană*, Editura Stiintifica si Enciclopedica, 1976 .

Al-Hamadhani, Al-Hariri. *Şezători arabe. 30 de maqamat*. Cuvânt înainte şi traducere din arabă de Grete Tartler. Univers, 1981.

Allison, Robert E., Editor. *Understanding the Chinese Mind, The Philosophical Roots*, Oxford University Press, 1989.

Alter,Robert. *The Art of Biblical Narrative*. Basic Books, Inc, Publishers, New York 1981.

Amadis des Gaules, Amsterdam, MDCCL.

Amadis of Gaul. Books I and II Translated by Edwin B. Place and Herbert C. Behm, The University of Kentucky Press, Lexington, 1974.

Apuleius. *Măgarul de aur*, ESPLA, 1958. În româneşte de I. Teodorescu.

Asachi, Gheorghe. *Opere*, Vol. I, 1973. *Ierusalimul eliberat*, Cântul VII, traducere din italiană.

Aston, W.G. Littérature japonaise, Paris, 1921.

Atanasie. *Viaţa Sf%ntului Antoniu cel mare*, alcătuită de Sfântul Atanasie cel mare, arhiepiscopul Alexandriei, în limba elineascâ, *Vieţile Sfinţilor pe care-i prăznuieşte Biserica creştină ortodoxă de răsărit*, vol. V., Bucureşti, 1904.

Auerbach,Erich. *Mimesis*, ELU, 1967.

Augustine of Hippo. Selected Writings. Translation and Introduction by Mary T. Clark. Preface by Goulven Madec, Paulist Press,1984.

Augustine, Saint Bishop of Hippo. *De Genesi contra Manichaeos. On Genesis against the Manichees; On the Literal Interpretation of Genesis*. An unfinished Book by Saint Augustine translated by Roland J. Teske, The Catholic University of America Press, 1991.

Augustinus, Aurelius. *The Confessions of Augustine*. (Latin texts and commentaries). Edited by John Gibb and William Montgomery. Reprint of the 1927 ed. Published by the University Press, Cambridge, issued in series: Cambridge patristic texts, 2000.
Aventures d'Antar, Joseph Von Hammer Hammer (traducteur), Amyot ed 1885, cu un cuvânt introductiv de M. Poujoulat.
Avesta. Livre sacré du zoroastrisme. Traduit du texte zend par de C. de Harlez, Paris, Maisonneuve, 1881.
Badini, Caterina. *Rassegna boiardesca. Lettere italiane*, aprile-giugno, 1988.
Bahtin, M. *Probleme de literatură şi estetică*, Univers, 1982.
Bailey, John A. *Initiation and the Primal Woman in Gilgamesh and Genesis 2-3* în *Journal of Biblical Literature*, Vol. 89, No. 2. (Jun., 1970), pp. 137-150.
Baines, John. *Literacy and Ancient Egyptian Society*, *Man*, New Series, Vol. 18, No. 3. (Sep., 1983), pp. 572-599.
Bakhtin, M.M. *Forms of Time and the Chronotope in the Novel*,în *The Dialogic Imagination*, Austin, Texas, 1981.
Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination*. Austin, Texas, 1981.
Balaci, Al. *Ludovico Ariosto*, Albatros,1974.
Balmuş, Constantin I. *Étude sur le style de Saint Augustin dans les Confessionnes et la Citè de Dieu*, Paris, 1930.
Balthasar, Hans Urs von. „Basic Christological Questions", În *Word and Spirit V. Christology*, St. Bede's Publications, 1983.
Baltrusaitis, Jurgis. *Metamorfozele goticului*, Meridiane,1978.
Bandera, Cesàreo. *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderon*, Madrid 1975.
Barbisconi, Giovanna. *„Orlando furioso" poema della spazio* in *Studi sull Ariosto*, Milano, 1977.
Baret, Eugène. *De L'Amadis de Gaule et son influence sur les meours et la littérature au XVIe et au XVIIe siècle*, Paris 1873.
Barnes, Ernest William. *Scientific theory and religion: the world described by science and its spiritual interpretation*, Cambridge University Press, 1933.
Bassi, Domenico. *Sant Agostino*, Firenze, 1937.
Battaglia, Slavatore. *La coscienza letteraria del medioevo*, Napoli, 1965.
Bayet, Jean şi Louis Nougaret , Jean-Yves Boriaud. *Littérature latine* Armand Collin, 1996.
Béné, Charles. *Érasme et Saint Augustin ou influence de Saint Augustin sur l'humanisme*, Geneve, 1969.
Berdiaeff, N. *Ésprit et liberté*, Paris, 1933.
Berdiaeff, N. *Un nouveau Moyen Age*, Paris, 1930.
Bérence, Fred. *Renaşterea italiană*. Editura Meridiane, 1969.
Bezzola, Reto R. *La sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, La jeune Parque, Paris, 1947.
Biblia sau Sfinta Scriptură, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1968.
Bideaux, Michel. *Les Topoi dans le roman de chevalerie de la Renaissance: de l' Exemple du Premier Livre des Amadis* publicat în culegerea *Homo narrativus. Dix ans de recherche sur la topique romanesque*, editori Nathalie Ferrand şi Michele Weil, Montpellier, 1997.
Bishop, John L. *Studies in Chinese Literature*, Harvard University Press, 1965.
Blakeley Klein, Susan. Allegories of Desire. Esoteric Literary Commentaries of Medieval Japan. Harvard-Yenching Institute Monograph Series 55, 2002.
Bleeker, C. J. *The Pattern of the Ancient Egyptian Culture.Numen*, Vol. 11, Fasc. 1. (Jan., 1964), pp. 75-82.

Augustinus, Aurelius. *The Confessions of Augustine*. (Latin texts and commentaries). Edited by John Gibb and William Montgomery. Reprint of the 1927 ed. Published by the University Press, Cambridge, issued in series: Cambridge patristic texts, 2000.
Aventures d'Antar, Joseph Von Hammer Hammer (traducteur), Amyot ed 1885, cu un cuvânt introductiv de M. Poujoulat.
Avesta. Livre sacré du zoroastrisme. Traduit du texte zend par de C. de Harlez, Paris, Maisonneuve, 1881.
Badini, Caterina. *Rassegna boiardesca. Lettere italiane*, aprile-giugno, 1988.
Bahtin, M. *Probleme de literatură şi estetică*, Univers, 1982.
Bailey, John A. *Initiation and the Primal Woman in Gilgamesh and Genesis 2-3* în *Journal of Biblical Literature*, Vol. 89, No. 2. (Jun., 1970), pp. 137-150.
Baines, John. *Literacy and Ancient Egyptian Society*, *Man*, New Series, Vol. 18, No. 3. (Sep., 1983), pp. 572-599.
Bakhtin, M.M. *Forms of Time and the Chronotope in the Novel*,în *The Dialogic Imagination*, Austin, Texas, 1981.
Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination.* Austin, Texas, 1981.
Balaci, Al. *Ludovico Ariosto*, Albatros,1974.
Balmuş, Constantin I. *Étude sur le style de Saint Augustin dans les Confessionnes et la Citè de Dieu*, Paris, 1930.
Balthasar, Hans Urs von. „Basic Christological Questions", În *Word and Spirit V. Christology*, St. Bede's Publications, 1983.
Baltrusaitis, Jurgis. *Metamorfozele goticului*, Meridiane,1978.
Bandera, Cesàreo. *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderon*, Madrid 1975.
Barbisconi, Giovanna. *„Orlando furioso" poema della spazio* in *Studi sull Ariosto*, Milano, 1977.
Baret, Eugène. *De L'Amadis de Gaule et son influence sur les meours et la littérature au XVIe et au XVIIe siècle*, Paris 1873.
Barnes, Ernest William. *Scientific theory and religion: the world described by science and its spiritual interpretation*, Cambridge University Press, 1933.
Bassi, Domenico. *Sant Agostino*, Firenze, 1937.
Battaglia, Slavatore. *La coscienza letteraria del medioevo*, Napoli, 1965.
Bayet, Jean şi Louis Nougaret , Jean-Yves Boriaud. *Littérature latine* Armand Collin, 1996.
Béné, Charles. *Érasme et Saint Augustin ou influence de Saint Augustin sur l'humanisme*, Geneve, 1969.
Berdiaeff, N. *Ésprit et liberté*, Paris, 1933.
Berdiaeff, N. *Un nouveau Moyen Age*, Paris, 1930.
Bérence, Fred. *Renaşterea italiană*. Editura Meridiane, 1969.
Bezzola, Reto R. *La sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes),* La jeune Parque, Paris, 1947.
Biblia sau Sfînta Scriptură, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1968.
Bideaux, Michel. *Les Topoi dans le roman de chevalerie de la Renaissance: de l' Exemple du Premier Livre des Amadis* publicat în culegerea *Homo narrativus. Dix ans de recherche sur la topique romanesque*, editori Nathalie Ferrand şi Michele Weil, Montpellier, 1997.
Bishop, John L. *Studies in Chinese Literature*, Harvard University Press, 1965.
Blakeley Klein, Susan. Allegories of Desire. Esoteric Literary Commentaries of Medieval Japan. Harvard-Yenching Institute Monograph Series 55, 2002.
Bleeker, C. J. *The Pattern of the Ancient Egyptian Culture.Numen*, Vol. 11, Fasc. 1. (Jan., 1964), pp. 75-82.

Bloom, Harold and David Rosenberg. *The Book of J,* Grove Weidenfeld, 1990.
Bloom, Harold. *Cervantes: the Play of the World*. În Harold Bloom, *The Western Canon*, Harcourt Brace,1994.
Bloom, Harold. *The Western Canon*, Harcourt Brace & Company, 1994.
Blum, Léon. *A l'échelle humaine*. Préf. de René Rémond, Gallimard, 1971.
Boccaccio, Giovanni. *Decameronul*. În româneşte de Eta Boeriu, ESPLA, 1957.
Boccaccio, Giovanni. *Fiammetta*, trad. Şt. Crudu, Univers, 1973.
Boccaccio, Giovanni. *Filocolo*, trad. de Ştefan Crudu, Univers, 1977.
Böhl, F.M.Th. de Liagre. *La métrique de l'épopée babylonienne* în *Gilgamès et sa légende,* Paris, Ed. P. Garelli, 1960.
Boiardo, Matteo Mario. *Orlando Innamorato. Sonneti e Canzoni* di Matteo Mario Boiardo a cura di Aldo Scaglione, Torino, 1951.
Booth, Wayne C. *Retorica romanului*, Univers, 1976.
Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1961.
Boron, Robert de. *Le roman de l'estoire dou Graal*, edité par William A. Nitze, Paris, 1927.
Bostom, Andrew G."Jihad Conquests and the Imposition of *Dhimmitude"* în *The Legacy of Jihad: Islamic Holy War and the Fate of Non Muslims,* Prometheus Books, 2005 Editor Andrew G. Bostom.
Braider, Christopher. *Baroque Self-Invention and Historical Truth. Hercules at the Crossroads. Studies in European cultural Transition*. Ashgate, 2004.
Braudel, Fernand. *Mediterana şi lumea mediteraneană în epoca lui Filip al II-lea*. Editura Meridiane, 1986.
Brătianu, G.I.*Études Byzantines d'histoire économique et sociale*.Paris, 1938.
Brătianu, Gheorghe I. *Marea Neagră*, Editura Meridiane, 1988.(Fără an)
Brehier, Louis. *Vie et mort de Byzance*, Paris, 1947.
Bremond,Claude. *Logica povestirii*, Editura Univers, 1981.
Breuil, Paul du. *Zarathoustra et la transfiguration du monde,* Editions Payot, Paris 1978.
Breuil, Paul du. *History of Zoroastrian Philosophy,* Paris 1984.
Brownlee, Kevin. *Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception*. Edited by Kevin Brownlee and Sylvia Huot. University of Philadelphia Press, 1992.
Brunetière,F. *Histoire de la litterature française*, Paris, 1898.
Brzenk, E.J. „Apuleius, Pater and the Bildungsroman" în *Aspects of Apuleius Golden Ass,* editori B.L. Hijmans Jr. şi R. Th. Van der Paardt. Boumas Boekhuis b.v. Groningen, 1978.
Burckhardt, Jacob. *Cultura Renaşterii în Italia*, EPL,1969. Studiu introductiv de Nicolae Balotă.
Butor, Michel. *Essais sur le roman*, Éditions Gallimard, 1969
Callimaque et Chrysorhoe, Paris, 1956. Texte Établi et traduit par M. Picard.
Callinicos. *Vie d'Hypatios*, traduit par G.J.M. Bartelink, Sources chrétienne, nr. 177, Paris, 1971.
Cao Xue-qin. *Visul din pavilionul roşu*, BPT, Minerva, 1975. Traducere de Ioana Hogea-Velişcu şi Iv Martinovici.
Castiglione, Baldasar. *Curteanul*, E.L.U. 1967. Traducere de Eta Boeriu.
Castiglione, Baldesar. *Il Cortegiano* di Baldesar Castiglione a cura di Bruno Maier, Torino, 1955.
Castro, Americo. *Cervantes*, Paris 1931.
Călinescu, G. *Scriitori străini*, E.L.U. 1967.
Călinescu, George. *Impresii asupra literaturii spaniole*, ELU, 1965.
Cervantes, Miguel de. *Muncile lui Persiles şi ale Sigismundei, Istorie septentrională* Traducere, prefaţă, note de Sorin Mărculescu. Univers, 1980.
Chaker, Jamil. *Sémiotique narrative de l'oeuvre de François Rabelais*, Tunis, 1984.

Charles Diehl. *De quelques croyances byzantines sur le fin de Constantinopole* B.Z., 1930.
Chastel, André. *Marsile Ficin et l'art*, Genéve, Lille, 1954. *Travaux d'humanisme et Renaissance*, XIV.
Cherakaoui, Driss. *Le Roman d'Antar. Une perspective littéraire et historique*, Présence Africaine, 2000.
Cian, Vittorio. *Baldassar Castiglione*, Vatican, 1951.
Classical Japanese prose. An anthology compiled and edited by Helen Craig McCullough, Stanford University Press, 1990.
Clemen, C. *Les religions du monde*, Paris,1930.
Clement Alexandrinul, *Scrieri. Partea a doua, Stromatele*, Bucureşti, 1982.
Cohen, Gustave. Chrétien de Troyes et son oeuvre. Un grand romancier d'amour et d'aventure du XII-e siécle, Paris, 1931.
Coleman, Dorothy Gabe . *Rabelais - A Critical Study in Prose Fiction*, Cambridge, 1971.
Constance de Lyon. *Vie de Saint-Germain d'Auxerre* par René Borius. Sources chrétienne, nr. 112, Paris, 1965.
Coon, Lynda L. *Sacred Fictions. Holy Women and Hagiography in Late Antiquity.* University of Pennsylvania Press, 1997.
Croce, Bendetto. Ariosto, Shakespeare e Corneille, Bari, 1950.
Curtius, Ernst Robert. *Literatura europeană şi Evul Mediu latin,*
Cvitanovic, Dinko. *El sueño y su representacíon en el barroco español. Estudios reunidos y presentados por Dinko Cvitanovic.* Bahia Blanca, 1969.
D'Urfé, Honoré. *L'Astrée*, Paris, 1935 cu o introducere de Maurice Magendie.
Daix, Pierre . *Sept siécles de roman*, Paris, 1955.
Damian, Theodor. *Theological and Spiritual Dimensions of Icons According to St. Theodore of Studion*, New York, The Edwin Mellen Press, 2002.
Daniel, Constantin şi Ion Acsan, *Faraonul Keops şi vrăjitorii*. Povestirile Egiptului antic, Editura Minerva, 1977.
Dannenfeldt, Karl H. *Egypt and Egyptian Antiquities in the Renaissance* în *Studies in the Renaissance*, Vol. 6. (1959).
David, M. *Gilgamesh et sa légende*, în von Paul Garelli, *Cahiers du Groupe*, 1988.
Dawson, Christopher. *Les origines de l'Europe et de la civilisation europeene*, Paris, 1934.
De Sanctis, Francesco. *Istoria literaturii italiene*, ELU, 1965.
Delehaye, Hippolyte. *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruxelles, 1921.
Deligiorgis, Stavros. *Arhitectura narativă a Decameronului*, Univers, 1979.
Dijk, van J. *Le Denouement de Ghilgames au bois de cèdres selon* L. B. 2116 în Garelli (ed.) *Gilgameš et sa lègende*, Paris 1960.
Doody, Ann Margaret. *The True Story of the Novel.*Rutgers University Press, 1996.
Doufikar-Aerts, Faustina C.W. *A Legacy of the Alexander Romance in Arab Writings: Al-Iskandar, Founder of Alexandria.* În *The Search for the Ancient Novel.* Edited by James Tatum. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1994.
Dowden , Ken. *Homer's Sense of Text* în *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 116. (1996), pp. 47-61.
Dufournet, Jean. *Nouvelles Recherches sur le Tristan en Prose.* Études réunies par Jean Dufournet. Editions Slatkine, Geneve, 1990.
Dumitrescu-Buşulenga, Zoe. *Renaşterea, Umanismul şi dialogul artelor.* Albatros,1971.
Dumitriu, Anton. *Culturi eleate şi culturi heracleitice*, Cartea Românească 1987.
Dumitriu, Anton. *Istoria Logicii*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1975.
Durant, Wiel. *Histoire de la Civilisation* , Paris, 1937.
Duyfhuizen, Bernard. *Narratives of Transmission*, Fairleigh Dickinson University Press, 1992.
Edwin Williamson în *The Half-way House of Fiction. Don Quijote and the Arthurian Romance,* Oxford, Clarendon Press, 1984.

Charles Diehl. *De quelques croyances byzantines sur le fin de Constantinopole* B.Z., 1930.
Chastel, André. *Marsile Ficin et l'art*, Genéve, Lille, 1954. *Travaux d'humanisme et Renaissance*, XIV.
Cherakaoui, Driss. *Le Roman d'Antar. Une perspective littéraire et historique*, Présence Africaine, 2000.
Cian, Vittorio. *Baldassar Castiglione*, Vatican, 1951.
Classical Japanese prose. An anthology compiled and edited by Helen Craig McCullough, Stanford University Press, 1990.
Clemen, C. *Les religions du monde*, Paris,1930.
Clement Alexandrinul, *Scrieri. Partea a doua, Stromatele*, Bucureşti, 1982.
Cohen, Gustave. Chrétien de Troyes et son oeuvre. Un grand romancier d'amour et d'aventure du XII-e siécle, Paris, 1931.
Coleman, Dorothy Gabe . *Rabelais - A Critical Study in Prose Fiction*, Cambridge, 1971.
Constance de Lyon. *Vie de Saint-Germain d'Auxerre* par René Borius. Sources chrétienne, nr. 112, Paris, 1965.
Coon, Lynda L. *Sacred Fictions. Holy Women and Hagiography in Late Antiquity.* University of Pennsylvania Press, 1997.
Croce, Bendetto. Ariosto, Shakespeare e Corneille, Bari, 1950.
Curtius, Ernst Robert. *Literatura europeană şi Evul Mediu latin,*
Cvitanovic, Dinko. *El sueño y su representacíon en el barroco español. Estudios reunidos y presentados por Dinko Cvitanovic*. Bahia Blanca, 1969.
D'Urfé, Honoré. *L'Astrée*, Paris, 1935 cu o introducere de Maurice Magendie.
Daix, Pierre . *Sept siécles de roman*, Paris, 1955.
Damian, Theodor. *Theological and Spiritual Dimensions of Icons According to St. Theodore of Studion*, New York, The Edwin Mellen Press, 2002.
Daniel, Constantin şi Ion Acsan, *Faraonul Keops şi vrăjitorii*. Povestirile Egiptului antic, Editura Minerva, 1977.
Dannenfeldt, Karl H. *Egypt and Egyptian Antiquities in the Renaissance* în *Studies in the Renaissance*, Vol. 6. (1959).
David, M. *Gilgamesh et sa légende*, în von Paul Garelli, *Cahiers du Groupe*, 1988.
Dawson, Christopher. *Les origines de l'Europe et de la civilisation europeene*, Paris, 1934.
De Sanctis, Francesco. *Istoria literaturii italiene*, ELU, 1965.
Delehaye, Hippolyte. *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruxelles, 1921.
Deligiorgis, Stavros. *Arhitectura narativă a Decameronului*, Univers, 1979.
Dijk, van J. *Le Denouement de Ghilgames au bois de cèdres selon* L. B. 2116 în Garelli (ed.) *Gilgameš et sa lègende*, Paris 1960.
Doody, Ann Margaret. *The True Story of the Novel*.Rutgers University Press, 1996.
Doufikar-Aerts, Faustina C.W. *A Legacy of the Alexander Romance in Arab Writings: Al-Iskandar, Founder of Alexandria.* În *The Search for the Ancient Novel.* Edited by James Tatum. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1994.
Dowden , Ken. *Homer's Sense of Text* în *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 116. (1996), pp. 47-61.
Dufournet, Jean. *Nouvelles Recherches sur le Tristan en Prose.* Études réunies par Jean Dufournet. Editions Slatkine, Geneve, 1990.
Dumitrescu-Buşulenga, Zoe. *Renaşterea, Umanismul şi dialogul artelor.* Albatros,1971.
Dumitriu, Anton. *Culturi eleate şi culturi heracleitice*, Cartea Românească 1987.
Dumitriu, Anton. *Istoria Logicii*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1975.
Durant, Wiel. *Histoire de la Civilisation* , Paris, 1937.
Duyfhuizen, Bernard. *Narratives of Transmission*, Fairleigh Dickinson University Press, 1992.
Edwin Williamson în *The Half-way House of Fiction. Don Quijote and the Arthurian Romance,* Oxford, Clarendon Press, 1984.

Emmanuèle Baumgartner, *Le Tristan en Prose. Essai d'Interpretation d'un Roman Medieval*, Librairie Droz, 1975.
Ercasty, Sabat. *Unidad y dualidad del sueño y de la vida en la obra de Miguel de Cervantes Saavedra*, Montevideo, 1948.
Faral, Edmond. *Les arts poétiques du XII-e et du XIII-siécle*, par Edmond Faral, Paris, 1924.
Faucault, Michel, *The Care of the Self.* Vol. 3. În *The History of Sexuality*.Traducere de Robert Hurley. New York, Random House, 1988.
Faure, Élie. *Histoire de l'Art. L'esprit des formes. L'Art antique,* Éditions Denoël, 1921. http://classiques.uqac.ca/classiques/Faure_Elie/histoire_art_antique/art_antique.html
Fleming, John V. The Roman de la Rose. A Study in Allegory and Iconography. Princeton University Press, 1969.
Fleming, John V. *Reason and the Lover*, Princeton University Press, 1984.
Flocon, Albert. *Universul cărţilor*, Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, 1976.
Fohrer, Georg. *Introduction to the Old Testament*, Nashville, 1968.
Ford, A. *Homer: the poetry of the past*. Ithaca NY 1992.
Forest, Jean-Daniel. *L'épopée de Gilgamesh et sa postérité: introduction au langage symbolique,* Paris-Méditerranée, 2003.
Forni, Pier Massimo. *Adventures in Speech. Rhetoric and Narration in Boccaccio's Decameron.* University of Pennsylvania Press, 1996.
Foster, John L. *Sinuhe: The Ancient Egyptian Genre of Narrative Verse*, *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 39, No. 2. (Apr., 1980), pp. 89-117.
Fourquet, Jean. *Le Rapport entre l'oeuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes*, in *Romance Philology*, vol. 9, no. 3, 1956.
Frappier, Jean. Chrétien *de Troyes et la mythe du Graal*, Paris, 1972.
Friedman, Richard Elliott, *The hidden book in the Bible.* Restored, translated, and introduced by. Harper San Francisco, c1998.
Friedman, Richard Elliott, *Who Wrote the Bible*? Harper Collins Publishers, 1997.
Friedman, Richard Elliott. *The Exile and Biblical Narrative. The Formation of the Deutoronomistic and Priestly Works*. Scholars Press, 1981.
Froidefond, Christian. *Le Mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homère à Aristote*, Faculté des Lettres, 1971.
Galinsky, G. Karl. *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects.* University of California Press, 1975.
Gallais, Pierre. *Genèse du Roman Occidental. Essaie sur Tristan et Iseut et son Modèle Persan.* Éditions Tête de Feuilles et Éditions du Sirac, 1974.
Gasset, Ortega y. *Meditaciones del Quijote*, Obras completas, Madrid, 1983.
Gaume, Maxime. *Les inspirations et les sources de l'oeuvre d'Honoré d'Urfé, Lille*, 1980.
Gellner, Ernest. *Postmodernism, Reason and Religion*, Routledge, 1992.
Genette, G. 1980. *Narrative Discourse. An Essay in Method.* Tr. J. E. Lewin. Ithaca, NY.
Gilmore, Myron P. Le monde de l'Humanisme, Payot,1955.
Gilson, Êtienne. *De la Bible a François Willon.Rabelais franciscain*,Paris, 1981.
Gilson, Étienne. *La Philosophie au Moeyn Age. De Scot Erigéne à S. Bonaventure*, Paris, 1922.
Gilson, Ètienne. *La Philosophie au moyen age,* vol. I, Payot, Paris, 1922.
Girard, René. *Minciună romantică şi adevăr roma*nesc, Univers,1972.
Glasenapp, H. *Les littératures de l'Inde*, Payot, 1963.
Goff, Jaques le. *Civilizaţia occidentului medieval*, Editura ştiinţifică, 1970.
Goff, Jaques le. *Pour un autre Moyen Age* Gallimard, 1977.
Goldhill, S. 1991. *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge.
Goldman, Robert P. *Resisting Rama, în The Ramāyāna. Revisited.*

Grabar,Oleg. *The Formation of Islamic Art*, Yale University Press, 1973, capitolul „Early Islamic Decoration: The Idea of an Arabesque".

Granet, Marcel. *La pensée chinoise*, Paris, Editions Albin Michel, 1968. Tome XXV *bis* de la Bibliothèque de Synthèse historique. « L'Évolution de l'Humanité », fondée par Henri Berr: *Les Classiques – Voir la sous-collection CHINE ANCIENNE* http://classiques.uqac.ca/classiques/chine_ancienne/chine_index.html réalisée par Pierre Palpant, Paris.Table des matières du livre; Introduction. Une édition électronique réalisée à partir du livre de Marcel Granet (1884 - 1940), La pensée chinoise (1934) ***, avec figures. Tome XXV bis de la Bibliothèque de Synthèse historique « l'Évolution de l'Humanité », fondée par Henri BERR. Paris: Editions Albin Michel, 1968, 568 pages. [Une suggestion de M. Rémi Guérinel]. Une édition numérique réalisée par Pierre Palpant http://classiques.uqac.ca/classiques/granet_marcel/A12_la_pensee_chinoise/pensee_chinoise.html

Grégoire, Henri . *Autour de l'Épopée byzantine*, London, 1975.

Gresseth, Gerald K. *The Gilgamesh Epic and Homer* în *The Classical Journal*, Vol. 70, No. 4. (Apr. - May, 1975), pp. 1-18.

Grimal, Pierre . *Romans grec et latins*, Pléiade, 1958.

Grintser, Pavel în John Brockington (Editor), *The Sanskrit Epics*, Brill, 1998.

Grousset, René. *La Chine et son art*, Plon, 1951.

Guarini, Battista. *Il Pastor fido*. Tragicommedia pastorale del Cavaliere Battista Guarini, Milano, 1807.

Gunn, Alan M.F. *The Mirror of Love. A Reinterpretation of „The Romance of the Rose"*. Texas Tech Press,1952.

Gusdorf, Georges. *Signification Humaine de la Liberté*, Payot, 1962.

Haag, Tomas. *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, Stockholm 1971.

Haft, Adele J. „*Odysseus' Wrath and Grief in the Iliad: Agamemnon, the Ithacan King, and the Sack of Troy in Books 2,4,&14*" în *Classical Journal* 85, no.2 (1989-1990): 97-114.

Hagg, Thomas. *Narrative technique in ancient greek romances*, Stockholm, 1971.

Hanan, Patrick D. *The Early Chinese Short Story*, Harvard University Press 1981.

Harnack, Adolf von. *Monasticism: its ideals and history ; and, The Confessions of St. Augustine*, Williams & Norgate, 1913.

Hartmann, Nicolai. *Estetica*, Editura Univers, 1974.

Hatzfeld, Helmut. *L'Italia, la Spagna e la Francia nello sviluppo del Barocco letterario* în *La Critica stilistica e il baroco letterario*, Firenze, 1960.

Hauvette, Henri. *L'Arioste et la poesie chevaleresque a Ferrare cu debut du XVI-e siécle*, Paris, 1927.

Hayes, John H. *Old Testament Form Criticism*. Trinity University Press, San Antonio, 1974.

Hazard, Paul. *Don Quijote de Cervantes*, Paris, 1932.

Hazard,Paul. *Criza conştiinţei europene*, Univers, 1973, p. 180.

Heath, Peter. „Narrative Situation versus Narrative Progression" în *The Thirsty Sword. Sirat 'Antar and the Arabic Popular Epic*, University of Utah Press.

Heath, Peter. *Allegory and Philosophy in Avicenna (Ibn Sînâ)*. With a Translation of the Book of the Prophet Muhammad's Ascent to Heaven. University of Pennsylvania Press, 1992.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Prelegeri de estetică*. Traducere de Dumitru D. Rosca. Editura Academiei, 1966.

Hegel, Robert E. *The Novel in Seventeenth Century China*, Columbia University Press, 1981.

Grabar,Oleg. *The Formation of Islamic Art*, Yale University Press, 1973, capitolul „Early Islamic Decoration: The Idea of an Arabesque".
Granet, Marcel. *La pensée chinoise*, Paris, Editions Albin Michel, 1968. Tome XXV *bis* de la Bibliothèque de Synthèse historique. « L'Évolution de l'Humanité », fondée par Henri Berr: *Les Classiques – Voir la sous-collection CHINE ANCIENNE* http://classiques.uqac.ca/classiques/chine_ancienne/chine_index.html réalisée par Pierre Palpant, Paris.Table des matières du livre; Introduction. Une édition électronique réalisée à partir du livre de Marcel Granet (1884 - 1940), La pensée chinoise (1934) ***, avec figures. Tome XXV bis de la Bibliothèque de Synthèse historique « l'Évolution de l'Humanité », fondée par Henri BERR. Paris: Editions Albin Michel, 1968, 568 pages. [Une suggestion de M. Rémi Guérinel]. Une édition numérique réalisée par Pierre Palpant http://classiques.uqac.ca/classiques/granet_marcel/A12_la_pensee_chinoise/pensee_chinoise.html
Grégoire, Henri . *Autour de l'Épopée byzantine*, London, 1975.
Gresseth, Gerald K. *The Gilgamesh Epic and Homer* în *The Classical Journal*, Vol. 70, No. 4. (Apr. - May, 1975), pp. 1-18.
Grimal, Pierre . *Romans grec et latins*, Pléiade, 1958.
Grintser, Pavel în John Brockington (Editor), *The Sanskrit Epics*, Brill, 1998.
Grousset, René. *La Chine et son art*, Plon, 1951.
Guarini, Battista. *Il Pastor fido*. Tragicommedia pastorale del Cavaliere Battista Guarini, Milano, 1807.
Gunn, Alan M.F. *The Mirror of Love. A Reinterpretation of „The Romance of the Rose"*. Texas Tech Press,1952.
Gusdorf, Georges. *Signification Humaine de la Liberté*, Payot, 1962.
Haag, Tomas. *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, Stockholm 1971.
Haft, Adele J. *„Odysseus' Wrath and Grief in the Iliad: Agamemnon, the Ithacan King, and the Sack of Troy in Books 2,4,&14"* în *Classical Journal* 85, no.2 (1989-1990): 97-114.
Hagg, Thomas. *Narrative technique in ancient greek romances*, Stockholm, 1971.
Hanan, Patrick D. *The Early Chinese Short Story*, Harvard University Press 1981.
Harnack, Adolf von. *Monasticism: its ideals and history ; and, The Confessions of St. Augustine*, Williams & Norgate, 1913.
Hartmann, Nicolai. *Estetica*, Editura Univers, 1974.
Hatzfeld, Helmut. *L'Italia, la Spagna e la Francia nello sviluppo del Barocco letterario* în *La Critica stilistica e il baroco letterario*, Firenze, 1960.
Hauvette, Henri. *L'Arioste et la poesie chevaleresque a Ferrare cu debut du XVI-e siécle*, Paris, 1927.
Hayes, John H. *Old Testament Form Criticism*. Trinity University Press, San Antonio, 1974.
Hazard, Paul. *Don Quijote de Cervantes*, Paris, 1932.
Hazard,Paul. *Criza conştiinţei europene*, Univers, 1973, p. 180.
Heath, Peter. „Narrative Situation versus Narrative Progression" în *The Thirsty Sword. Sirat 'Antar and the Arabic Popular Epic*, University of Utah Press.
Heath, Peter. *Allegory and Philosophy in Avicenna (Ibn Sînâ)*. With a Translation of the Book of the Prophet Muhammad's Ascent to Heaven. University of Pennsylvania Press, 1992.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Prelegeri de estetică.* Traducere de Dumitru D. Rosca. Editura Academiei, 1966.
Hegel, Robert E. *The Novel in Seventeenth Century China*, Columbia University Press, 1981.

Heidel, Alexander . *The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels,* 1949;Chicago: Phoenix, 1963.
Held, George F. *Parallels between The Gilgamesh Epic and Plato's Symposium* în *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 42, No. 2. (Apr., 1983), pp. 133-141.
Hinds, S. *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse*. Cambridge, 1987.
Hinnells, John R. „Zoroastrian Saviour Imagery and Its Influence on the New Testament", în Numen, vol. 16, Fasc. 3, pp. 161-185.
Holzberg, Niklas, *The Ancient Novel. An Introduction.* Translated by Christine Jackson-Holzberg. Routledge 1995, german edition 1986.
Homer. *Iliada*, în româneşte de G. Murnu, ESPLA, 1959.
Huang, Martin W. *Desire and Fictional Narative in Late Imperial China*, Harvard University Asia Center, 2001.
Hult, David F. *Self-Fulfilling Prophecies. Readership and Authority in the first Roman de la Rose,* Cambridge University, 1986.
Iamblichus. *A Babylonian Story.* Translated by Gerald N. Sandy. În *Collected Ancient Greek Novels* edited by B.P. Reardon. University of California Press, 1989.
Ikeda, Daisaku. *On the Japanese classics. Conversations and Appreciations* by Daisaku Ikeda in Association with Makoto Nemoto. Translated by Burton Watson. John Waterhill, 1979.
Impellizzeri, Salvatore. *La letteratura bizantina*, Milano, 1975.
Ingalls, Jeremy . *Structural Unity of the "Iliad"* în *The Classical Journal*, Vol. 42, No. 7. (Apr., 1947), pp. 399-406.
Iorga, Nicolae. *Relation entre Orient et l'Occident au Moyen Age* din Etudes Byzantines, apoi regăsită în Nicolae Iorga, Byzance après Byzance, reeditată de Etudes Sud-Est Européennes, 1971.
Iorga, Nicolae. *Sinteza bizantină*, Bucureşti, 1972.
Isbăşescu, Mihai. *Istoria literaturii germane în Evul Mediu de la începuturi până la 1300*, Bucureşti, 1945.
Jackson, Danny P. *The epic of Gilgamesh*; verse rendition by Danny P. Jackson ; introduction by Robert D. Biggs ; illustrated by Thom Kapheim. Bolchazy-Carducci Publishers, 1992.
Jackson, William A.V. „An Ancient Persian Conception of Salvation According to the Avesta, or Bible of Zoroaster", în *Journal of the American Oriental Society*, Vol.17, no.2, pp. 195-205.
Jackson, William A.V. „On the Date of Zoroaster", în *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 17, pp. 1-22.
Jakobson, Roman. *Six Lectures on Sound and Meaning*, Cambridge, 1978.
Janko, R. *The Iliad: A Commentary,* Volume IV: Books 13-16, Cambridge, 1992, pp. 408-17.
Jobair, Ibn. *Voyages*. Traduit et annotés par M. Gaudefroy. Paris f.a.
Jurnaux intimes des dames de la cour du vieux Japon, Paris, 1925.
K. Kerenyi,K. *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, Tubingen, 1927; retipărită în 1962.
Kakuzo, Okakura. *Cartea ceaiului*, Editura Meridiane, 1983.
Kamal Abu Deeb. *Al-Jurjānī's Theory of Poetic Imgery*. Approaches to arabic literature no. 1, Aris and Phillips LTD, 1979.
Kato, Shuiki. *Formă, stil, tradiţie*, editura Meridiane, 1982.
Kawabata, Yasunari. *La maître ou le tournoi de Go*, Paris, 1975.
Kawabata, Yasunari. *Ţara zăpezilor*, Univers, 1974.
Kawabata, Yasunari. *Vuietul muntelui*, BPT, 1973, Minerva.

Kawabata,Yasunari. *Stol de păsări albe. Vuietul Muntelui*, traducere din japoneză şi prefaţă de Stanca Cionca, BPT, 1973.
Kazhdan, Alexander. *A History of Byzantine Literature (650-850)*, Institute for Byzantine Research, Attena, 1999.
Keene, Donald. *The Pleasures of Japanese Literature*, Columbia University Press, 1988.
Keene, Donald. Capitolul *Japanese Poetry* în *The Pleasures of Japanese Literature*, Columbia University Press, 1988.
Kernbach, Victor. *Miturile esenţiale* şi Qu Yuan, *Poeme*, Edit. Univers, 1974.
Kirwan, Christopher . *Augustine*, Routledge, 1991, capitolul *Life and Works*.
Kobayashi, Hiroko. *The Human Comedy of Heian Japan. A study of the Secular Stories in the Twelfth-Century Collection of Tales, Konjaku Monogatarishū*. East Asian Cultural Studies Series, No. 19, The Centre for East Asian Cultural studies, Tokyo, 1979.
Korzybski, Alfred. *Science and Sanity* (1958) şi Alfred Korzybski, „The Role of Language in the Perceptual Process", în *Perception, an Approach to Personality*, Ronald Press, 1951.
Kramer, S.N. *Istoria începe la Sumer*, ed. Stiinţifică, Bucuresti, 1962.
Kramer, Samuel Noah. *Heroes of Sumer: A New Heroic Age* în *World History and Literature* în *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 90, No. 2. (May, 1946), pp. 120-130.
Krishna, Daya. „Comparative Philosophy: What it is and What it Ought to Be" în *Interpreting Across Boundaries. New Essays in Comparative Phylosophy*, Edited by Gerald James Larson and Eliot Deutsch, Princeton University Press, 1988.
Kristeva, Julia , J.Rey-Debove, D.J.Umiker (eds), *Essais de sémiotique* , Paris ; La Haye: Mouton, 1971.
Kristeva, Julia. *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Paris, 1970.
Kriwaczec, Paul. *In Search of Zarathustra*, Weidenfeld and Nicolson, 2002.
Kühnel, Ernst. *Islamic Art and Architecture*. Translated by Katherine Watson, Cornell Universiy Press, 1966.
Kundera, Milan .*The Book of Laughter and Forgetting*, Penguin 1983.
La Queste de Saint Graal, édité par Albert Pauphilet, Paris, 1949.
Labertit, André. *Sur „le berger etudiant" du Don Quichotte. Le genre pastoral en Europe du XV-e au XVII-e siècle*, Saint-Etienne, 1980.
Lancelot and Guinevere. A Casebook. Edited with an *Introduction* by Lory J. Walters. Garland Publishing, 1996.
Lavagnini, Bruno. *Studi sul romanzo greco*, Firenze, 1950.
Layzer, David. *Cosmogenesis. The Growth of Order in the Universe*, Oxford University Press, 1990. Vezi capitolul Chance, Necessity, and Freedom.
Le Coran, traduit par M. Savary, Paris, 1828.
Le genre pastoral en Europe du Xv^e au XVIIe siécle. Publications de l'Université de Saint-Etienne,1980.
Le Ramayana. Poème sanscrit.Traduit en français par Hippolyte Fauché, Paris, Librairie internationale, 1864.
Le roman de Tristan et Iseut, renouvelé par Joseph Bedier, l'Edition d'art, Paris. f.a.
Lemerle, Paul. *Bizanţ şi originile civilizaţiei noastre*, În Literatura Bizantină, Univers, 1971.
L'Épopée de Gilgamesh. Introduction, traduction et notes par Raymond Jacques Tournay et Aaron Shaffer. Paris: Éditions du Cerf, 1994. Littératures anciennes du Proche-Orient, Translated from the Akkadian.

Kawabata,Yasunari. *Stol de păsări albe. Vuietul Muntelui*, traducere din japoneză şi prefaţă de Stanca Cionca, BPT, 1973.
Kazhdan, Alexander. *A History of Byzantine Literature (650-850)*, Institute for Byzantine Research, Attena, 1999.
Keene, Donald. *The Pleasures of Japanese Literature*, Columbia University Press, 1988.
Keene, Donald. Capitolul *Japanese Poetry* în *The Pleasures of Japanese Literature*, Columbia University Press, 1988.
Kernbach, Victor. *Miturile esenţiale* şi Qu Yuan, *Poeme*, Edit. Univers, 1974.
Kirwan, Christopher . *Augustine*, Routledge, 1991, capitolul *Life and Works*.
Kobayashi, Hiroko. *The Human Comedy of Heian Japan. A study of the Secular Stories in the Twelfth-Century Collection of Tales, Konjaku Monogatarishū*. East Asian Cultural Studies Series, No. 19, The Centre for East Asian Cultural studies, Tokyo, 1979.
Korzybski, Alfred. *Science and Sanity* (1958) şi Alfred Korzybski, „The Role of Language in the Perceptual Process", în *Perception, an Approach to Personality*, Ronald Press, 1951.
Kramer, S.N. *Istoria începe la Sumer*, ed. Stiinţifică, Bucuresti, 1962.
Kramer, Samuel Noah. *Heroes of Sumer: A New Heroic Age* în *World History and Literature* în *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 90, No. 2. (May, 1946), pp. 120-130.
Krishna, Daya. „Comparative Philosophy: What it is and What it Ought to Be" în *Interpreting Across Boundaries. New Essays in Comparative Phylosophy*, Edited by Gerald James Larson and Eliot Deutsch, Princeton University Press, 1988.
Kristeva, Julia , J.Rey-Debove, D.J.Umiker (eds), *Essais de sémiotique* , Paris ; La Haye: Mouton, 1971.
Kristeva, Julia. *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Paris, 1970.
Kriwaczec, Paul. *In Search of Zarathustra*, Weidenfeld and Nicolson, 2002.
Kühnel, Ernst. *Islamic Art and Architecture*. Translated by Katherine Watson, Cornell Universiy Press, 1966.
Kundera, Milan .*The Book of Laughter and Forgetting*, Penguin 1983.
La Queste de Saint Graal, édité par Albert Pauphilet, Paris, 1949.
Labertit, André. *Sur „le berger etudiant" du Don Quichotte. Le genre pastoral en Europe du XV-e au XVII-e siècle,* Saint-Etienne, 1980.
Lancelot and Guinevere. A Casebook. Edited with an *Introduction* by Lory J. Walters. Garland Publishing, 1996.
Lavagnini, Bruno. *Studi sul romanzo greco*, Firenze, 1950.
Layzer, David. *Cosmogenesis. The Growth of Order in the Universe,* Oxford University Press, 1990. Vezi capitolul Chance, Necessity, and Freedom.
Le Coran, traduit par M. Savary, Paris, 1828.
*Le genre pastoral en Europe du Xv^e^ au XVIIe* siécle. Publications de l'Université de Saint-Etienne,1980.
Le Ramayana. Poème sanscrit.Traduit en français par Hippolyte Fauché, Paris, Librairie internationale, 1864.
Le roman de Tristan et Iseut, renouvelé par Joseph Bedier, l'Edition d'art, Paris. f.a.
Lemerle, Paul. *Bizanţ şi originile civilizaţiei noastre*, În Literatura Bizantină, Univers, 1971.
L'Épopée de Gilgamesh. Introduction, traduction et notes par Raymond Jacques Tournay et Aaron Shaffer. Paris: Éditions du Cerf, 1994. Littératures anciennes du Proche-Orient, Translated from the Akkadian.

Les Amadis en France au XVIe siècle Cahiers V.L. Saulnier 17. Centre V.L. Saulnier Université de Paris-Sorbonne, 2000.
Les Confessions de Saint Augustin, Arnauld D'Andilly, Paris, 1865.
Les Séances de Hariri publiée en arabe par Silvestre de Sacy, Tome II, Paris, Hachette, MDCCCIII.
Lesage, Alain-René. *Istoria lui Gil Blas de Santillana*. În româneşte de Al. Philippide, studiu introductiv de N. N. Condeescu,ESPLA,1960.
Liu Wu-chi. *An Introduction to Chinese Literature*, Indiana University Press, 1966.
Longinus. *Tratatul despre sublim În Arte Poetice. Antichitatea*. Editura Univers, 1970.
Longos. *Dafnis şi Cloe*. Heliodor, *Teagene şi Haricleea*, traducere şi note de Petru Creţia şi Mariana Marinescu, Editura Minerva, 1970, BPT.
Loprieno, Antonio. *Ancient Egyptian Literature: History and Forms*. Edited by Antonio Loprieno, E. J. Brill, 1996.
Lorris, Guillaume de şi Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*. Édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, presésentation et notes par Armand Strubel. Le Livre de Poche. Lettres gothiques, 1992.
Lorris, Guillaume de şi Jean de Meun. *The Romance of the Rose*, by Guillaume de Lorris and Jean de Meun, translated by Charles Dahlber, 3rd. Ed., Princeton University Press, 1995.
Lossky, Vladimir. *A l'image et à la ressemblance de Dieu*, Paris Aubier Montaigne, 1967; Vladimir Lossky, *Orthodox Theology*, New York, St. Vladimir Seminary Press, 1978.
Luigi Russo, *Letture critiche del Decameron*, Editori Laterza, 1986.
Lukács, Georg. In *The meaning of Contemporary Realism*, London, Merlin Press, 1963.
Lukács, Georg. *La theorie du roman*, Editions Gouthier, 1963.
Lukacs, Georg. *Teoria romanului*, Bucureşti, Editura Univers, 1977.
Luo Guanzhong. *Three Kingdoms. A Historical Novel. Complete and Unabridged. Part One and part Two.* Translated from the Chinese with Afterword and Notes by Moss Roberts and with foreword by John S. Service. University of California Press/Foreign Languages Press, 2004.
Lupeanu, Mira şi Constantin. *Introducere* la U Ţing-Zî, *Întâmplări din lumea cărturarilor*. Edit. Univers, 1978.
Marçais, Georges. *L'art musulman*, Quadrige/PUF, 1991.
Marçais, Georges. *L'art de l'Islam*, 1946.
Margalit, Avishai. *After Strange Gods*. The New York Review of Books, October 9, 2003, p.29.
Margouliès,G. *Histoire de la litérature chinoise*, Payot, 1949.
Marrou, Henri. *Men of wisdom. Saint Augustine and his influence through ages* Translated by Patrick Hepburne-Scott. Texts of St. Augustine translated by Edmund Hill, New York, 1962 (third edition).
Martin, Henry.*L'Art Japonais. La grammaire de styles*, publiée sur la direction de Henry Martin, 1929.
Mason, Donald A. *Auctoritas and Intertextuality in Andreas Capellanus' De Amore* în *Poetics of Love in the Middle Ages. Texts and Contexts.* Edited by Moshe Lazar and Norris J. Lacy, George Mason University Press, 1989.
Mason, Herbert. „Aspects and Perspectives of Islam" în *Testimonies and Reflections*. Essays of Louis Massignon. Selected and introduced by Herbert Mason. University of Notre Dame Press, 1989.
Maspero, Henri. *Le Taoïsme*, Paris, PUF, 1967 şi Henri Maspero, *Le Taoïsme et les religions chinoises*, Gallimard 1971.

McCracken, Peggy . *The Romance of Adultery. Queenship and Sexual Transgression in Old French Literature*, University of Pennsylvania Press, 1998.
McMahon, Keith. *Causality and Containment in seventeenth-Century Chinese Fiction*, Brill, 1988.
McMahon, Robert. *Augustine's Prayerful Ascent: An Essay on the Literary Form of the Confessions.* The University of Georgia Press, 1989.
Ménard, Philippe. *De Chrétien de Troyes au Tristan en Prose. Études sur les romans de la Table Ronde*. Librairie Droz, 1999.
Mendoza, Diego Hurtado de. *Aventures de Lazarillo de Tormes*, par Adrien Robert, Paris, 1865.
Meyendorff, John. *Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes*. Fordham University Press, 1983.
Meyendorff, John. *Christ in Eastern Christian Thought*, New York, St. Vladimir Seminary Press, 1975.
Mills, Charles. *Histoire du Maométisme contenant la vie et le traits du caractere du prophete arabe,* Paris, 1825.
Miner, Earl. *Principles of Classical Japanese Literature*. Edited, with an introduction, by Earl Miner, Princeton University Press, 1985.
Miyake, Lynne K. Capitolul *The Tosa Diary: In the Interstices of Gender and Criticism* în The Woman's Hand. Gender and Theory in Japanese Women's Writing. Editors: Paul Gordon Schalow, Janet A. Walker, Stanford University Press, 1996.
Molinie. G. Du *roman grec au roman baroque*. Toulouse, 1982.
Montalvo, Garci Rodriguez de. *The Labors of the Very Brave Knight Esplandian* by Garci Rodriguez de Montalvo translated by William Thomas Little, Binghamton, New York, 1992.
Montelatici, S. *Storia della litteratura bizantina* (324-1453), Milano, 1916.
Montemayor, Jorge de. *Los siete libros de la Diana*. Prologo,edicion y notas de Francisco Lopez Estrada, Madrid, 1954.
Munteanu, Romul. *Clasicism şi baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea,*Univers,1981.
Musgrove, Margaret Worsham . *Change of Perspective in Ovid, Metamorphoses* în *The American Journal of Philology*, Vol. 118, No. 2. (Summer, 1997), pp. 267-283.
Musgrove, Margaret Worsham. *Nestor's Centauromachy and the Deceptive Voice of Poetic Memory* (Ovid Met. 12.182-535) în *Classical Philology*, Vol. 93, No. 3. (Jul., 1998), pp. 223-231.
Muthu, Mircea. *Alchimia mileniului*. Cartea Românească, 1989.
Nallino, Carlo-Alfonso. *La littérature arabe des origines a l'epoque de la dynastie umayyade*, Paris, 1950.
Necipoglu, Nevra. *Byzantium between the Ottomans and the Latins*, Harvard University Press, 1990.
Needham, Joseph. *Science and Civilization in China*, vol. 2, *History of Scientific Thought,* Cambridge University Press, 1969.
Negru,Mihail. *China şi poporul chinez de la origini până azi,* Universul, 1937.
Negulescu, P.P. *Filosofia Renaşterii*, Eminescu, 1986.
Nemaipomenitele peripeţii ale neînfricatului cavaler Amadis de Gaula. Cuvânt înainte şi traducere de Dan Munteanu, Editura Univers, 1988.
Nichols, Stephen G. „Ekphrasis, Iconoclasm, and Desire" în *Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception.* Edited by Kevin Brownlee and Sylvia Huot. University of Philadelphia Press, 1992.
Noica, Constantin. *Povestiri despre Om,* Cartea Românească, 1980.

McCracken, Peggy . *The Romance of Adultery. Queenship and Sexual Transgression in Old French Literature*, University of Pennsylvania Press, 1998.
McMahon, Keith. *Causality and Containment in seventeenth-Century Chinese Fiction*, Brill, 1988.
McMahon, Robert. *Augustine's Prayerful Ascent: An Essay on the Literary Form of the Confessions.* The University of Georgia Press, 1989.
Ménard, Philippe. *De Chrétien de Troyes au Tristan en Prose. Études sur les romans de la Table Ronde*. Librairie Droz, 1999.
Mendoza, Diego Hurtado de. *Aventures de Lazarillo de Tormes*, par Adrien Robert, Paris, 1865.
Meyendorff, John. *Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes*. Fordham University Press, 1983.
Meyendorff, John. *Christ in Eastern Christian Thought*, New York, St. Vladimir Seminary Press, 1975.
Mills, Charles. *Histoire du Maométisme contenant la vie et le traits du caractere du prophete arabe,* Paris, 1825.
Miner, Earl. *Principles of Classical Japanese Literature*. Edited, with an introduction, by Earl Miner, Princeton University Press, 1985.
Miyake, Lynne K. Capitolul *The Tosa Diary: In the Interstices of Gender and Criticism* în The Woman's Hand. Gender and Theory in Japanese Women's Writing. Editors: Paul Gordon Schalow, Janet A. Walker, Stanford University Press, 1996.
Molinie. G. Du *roman grec au roman baroque*. Toulouse, 1982.
Montalvo, Garci Rodriguez de. *The Labors of the Very Brave Knight Esplandian* by Garci Rodriguez de Montalvo translated by William Thomas Little, Binghamton, New York, 1992.
Montelatici, S. *Storia della litteratura bizantina* (324-1453), Milano, 1916.
Montemayor, Jorge de. *Los siete libros de la Diana*. Prologo,edicion y notas de Francisco Lopez Estrada, Madrid, 1954.
Munteanu, Romul. *Clasicism şi baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea*,Univers,1981.
Musgrove, Margaret Worsham . *Change of Perspective in Ovid, Metamorphoses* în *The American Journal of Philology*, Vol. 118, No. 2. (Summer, 1997), pp. 267-283.
Musgrove, Margaret Worsham. *Nestor's Centauromachy and the Deceptive Voice of Poetic Memory* (Ovid Met. 12.182-535) în *Classical Philology*, Vol. 93, No. 3. (Jul., 1998), pp. 223-231.
Muthu, Mircea. *Alchimia mileniului*. Cartea Românească, 1989.
Nallino, Carlo-Alfonso. *La littérature arabe des origines a l'epoque de la dynastie umayyade*, Paris, 1950.
Necipoglu, Nevra. *Byzantium between the Ottomans and the Latins*, Harvard University Press, 1990.
Needham, Joseph. *Science and Civilization in China*, vol. 2, *History of Scientific Thought,* Cambridge University Press, 1969.
Negru,Mihail. *China şi poporul chinez de la origini până azi,* Universul, 1937.
Negulescu, P.P. *Filosofia Renaşterii*, Eminescu, 1986.
Nemaipomenitele peripeţii ale neînfricatului cavaler Amadis de Gaula. Cuvânt înainte şi traducere de Dan Munteanu, Editura Univers, 1988.
Nichols, Stephen G. „Ekphrasis, Iconoclasm, and Desire" în *Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception.* Edited by Kevin Brownlee and Sylvia Huot. University of Philadelphia Press, 1992.
Noica, Constantin. *Povestiri despre Om,* Cartea Românească, 1980.

Norris, H. T. *The Adventures of Antar*, Approaches to the Arabic Litterature No. 3, Aris & Phillips Ltd. Wilts, England, 1980.
O'Connor, John J. *Amadis de Gaule and its Influence on Elizabethan Literature*, Rutgers University Press, New Jersey, 1970.
Orbaugh , Sharalyin. *The Body in Contemporry Japanese Women's Fiction* În *The Woman's Hand. Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. Editors: Paul Gordon Schalow, Janet A. Walker, Stanford University Press, 1996.
Palma, Giuseppe dalla. *Le strutture narrative dell'Orlando Furioso*, Firenze, 1984.
Papini, Giovanni. *Saint Augustin*, Paris, 1930.
Paré, Gérard. *Les idées et les letters au XIIIe siècle. Le Roman de la Rose.* Bibliothèque de philosohie, 1947.
Paris, Gaston. *Mélanges de littérature française du Moyen Age*, publiés par Mario Roques, Paris, 1912.
Parkinson, R. B. *Poetry and culture in Middle Kingdom Egypt: a dark side to perfection,* Continuum, 2002, pp. 150 ş.u.
Pelayo, M. Menendez. *La mistica española.* Madrid,1956.
Pelen, Marc M. *Latin Poetic Irony in the Roman de la Rose*, Vinaver Studies in French IV, 1987.
Pellat, Charles. *Langue et littérature arabes*, Paris, 1952.
Perry, B.E. în *The Ancient Romances:A Literary Historical Account* , Berkeley, University of California press, 1967.
Peter S. Hawkins, „The Metamorphosis of Ovid" *în Dante and Ovid. Essays in Intertextuality*. Medieval and Renaissance Texts and Studies, vol. 82. Columbia University International Studies, vol. 2, 1991.
Peters, Paul. *Le tréfonds oriental de l'hagiographie byzantine*, Bruxelles, 1950.
Petit, Aimé. *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII-e siècle*, Genéve, 1985.
Petrescu, Radu. *A treia dimensiune*, Cartea Românească,1984.
Petrescu, Radu. *Ocheanul întors*, Cartea Românească,1977.
Petrini, Domenico. *Dal barocco al decadentismo*, Firenze, 1957.
Petrucci, Raphael. *La Philosophie de la Nature dans l'art d'Extrême Orient,* Illustre d'Apres les Originaux des Maitres du Paysage des Ville au XVIIe Siecles de Quatre Gravures sur Bois de K. Egawa et S. Izumi. Paris: H. Laurens, 1910.
Photius. *Bibliotheca*. Scoasă sub ingrijirea lui R. Henry. Paris, 1960.
Photius. *Bibliothéque*. Paris, 1959.
Pichon, Réné. *Histoire de la littérature latine,* Hachette, Paris, 1937.
Pirenne, Henri. *Histoire du Moyen Age* , Paris, 1933.
Placks, Andrew H. Chinese *Narrative: Critical and theoretical Essay,* Princeton University Press, 1977.
Platon, *Statul,* în *Arte poetice. Antichitatea*, Editura Univers, 1970.
Plutschow, H.E. *Chaos and cosmos. Ritual in Early and Medieval Japanese Literature*. Brill's Japanese Studies Library, vol. 1, Leiden, 1990.
Podhretz, Norman. *The Profets: Who They Where, What They Are*, Free Press, 2002.
Prat, Angel Volbuena. *La Galatea*, Cervantes, *Obras completas*, Madrid, 1960.
Procopius din Cesarea. *Istoria Secretă*. Traducere şi introducere de H. Mihăescu. Editura Academiei, 1972.
Propp, V.I., *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Edit. Univers, 1973, p. 44.
Puertas, Manuel Garcia. *Cervantes y la crisis del Renacimiento español*, Montevideo, 1962.
Pulci, Luigi. *Il Morgante Maggiore* di Luigi Pulci, cu note de Eugenio Camerini, prefaţă de Francesco Costéro, Milano, 1910.

Pulci, Luigi. *Morgante*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli în *La letteratura italiana Storia e testi,* vol. 17, introducere de Franca Ageno.
R. Merkelbach, R. *Roman und Mysterium in der Antike*, Munchen şi Berlin, 1962.
Rabelais, François. *Gargantua şi Pantagruel*, în româneşte de Alexandru Hodoş, prefaţă de N.N. Condeescu, ilustraţii de Benedict Gănescu, ELU, Bucureşti, 1967, p.113.
Rabelais, François. *Gargantua*. Traducere,note, comentarii, şi indice de Romulus Vulpescu, ELU, 1962.
Rabelais, François. *Oeuvres complètes*, Tome I, II. Editions Garnier Frères, Paris, 1962. Introduction, notes, bibliographie et relevé de variants par Pierre Jourda.
Rama, Angel. *Romancierul şi limba. Antologia criticii literare hispano-americane*, Univers, 1986.
Ramayana. Adaptation. Rama et Sita ou l'Inde légendaire. Préface, Max-Pol Fouchet; adaptation, Andrée Robel; illustration, Jacqueline Mathieu. Paris: Éditions la Farandole, 1980.
Raud, Rein. *The Role of Poetry in Classical Japanese Literature*. A Code and Discursivity Analysis, Eesti Humanitaarinstituut, Tallinn 1994.
Raymond, Marcel. *Baroque et renaissance poetique*, Paris,1955.
Rădulescu, Corneliu. *Prefaţă* la *Călătorie spre soare-apune* de U Ceng-en, E.L.U., 1967.
Rădulescu, I.E. *Orland furiosul* în *Opere*, vol. II, *Poezii*. Scriitori români, EPL, 1968.
Rămureanu, Ioan I. Introducere, *Confessiones - Mărturisiri, Fericitul Augustin, Scrieri alese*, Partea întâi. Traducere şi indici de prof. dr. doc. Nicolae Barbu, Editura Patriarhiei, 1985.
Reardon, B.P. *The Form of Greek Romance*, Princeton 1991.
Reardon, B.P. *Chariton*. În Gareth Schmeling, *The Novel in the Ancient World*, E.J.Brill, Leiden, 1996.
Renaudet, Augustin. *Humanisme et Renaissance*, Genéve, 1958.
Rendsburg, Gary A. *Literary Devices in the Story of the Shipwrecked Sailor* în *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 120, No. 1. (Jan. - Mar., 2000), pp. 13-23.
Richard, Jean. *Orient et Occident au Moyen Age*, London, 1976.
Richardson, S. *The Homeric Narrator,* Nashville, 1990.
Riley, E.C. *Whatever Happened to Heroes*? În Cervantes and the Modernists. The Question of Influence. Editor Edwin Williamson, London. Tamesis, 1994.
Rist, John M. *Augustine: Ancient Thought Baptized*, Cambridge University Press, 1994.
Robert, Marthe. în *The Old and the New: From don Quixote to Kafka*, Berkely, University of California Press, 1977.
Rogers, Effie Baker. *An Outline of the History of Ancient Japanese Literature,* Greenwich Book Publishers, 1965.
Rohde, Erwin. *Der griechische roman und seine Vorlaufer*, Leipzig, 1876.
Rohde, Erwin. *Der Griechische Roman,* publicat iniţial în Leipzig în 1876; în 1914; Darmstadt 1974.
Rose, Jenny . *The Image of Zoroaster, The Persian Mage Through European Eyes*, în *Persian Studies Series*, Number 21, Bibliotheca Persica Press, 2000, pp. 16-30.
Rougemont, Denis de. *Iubirea şi Occidentul*, Univers, 1987.
Runciman, Steven. *The Fall of Constantinopole 1453*. Cambridge University Press, 1969.
Runcimann, Steven. *La civilisation byzantine*, Paris, 1934.
Russo, Luigi.*Letture critiche del Decameron*, Editori Laterza, 1986.
Sachau, Edward. *Alberuni's India*: a record of the cultural history of South Asia about A.D. 1030 / abridged and annotated by Ahmad Hasan Dani. University of Islamabad Press, 1973. Pakistan studies on Central Asian civilisations ; series no. 2. Based on the English translation of al-Biruni's Tarikh al-Hind by Eduard Sachau, entitled Alberuni's India. Includes index.

Pulci, Luigi. *Morgante*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli în *La letteratura italiana Storia e testi,* vol. 17, introducere de Franca Ageno.
R. Merkelbach, R. *Roman und Mysterium in der Antike*, Munchen şi Berlin, 1962.
Rabelais, François. *Gargantua şi Pantagruel*, în româneşte de Alexandru Hodoş, prefaţă de N.N. Condeescu, ilustraţii de Benedict Gănescu, ELU, Bucureşti, 1967, p.113.
Rabelais, François. *Gargantua*. Traducere,note, comentarii, şi indice de Romulus Vulpescu, ELU, 1962.
Rabelais, François. *Oeuvres complètes*, Tome I, II. Editions Garnier Frères, Paris, 1962. Introduction, notes, bibliographie et relevé de variants par Pierre Jourda.
Rama, Angel. *Romancierul şi limba. Antologia criticii literare hispano-americane*, Univers, 1986.
Ramayana. Adaptation. Rama et Sita ou l'Inde légendaire. Préface, Max-Pol Fouchet; adaptation, Andrée Robel; illustration, Jacqueline Mathieu. Paris: Éditions la Farandole, 1980.
Raud, Rein. *The Role of Poetry in Classical Japanese Literature.* A Code and Discursivity Analysis, Eesti Humanitaarinstituut, Tallinn 1994.
Raymond, Marcel. *Baroque et renaissance poetique*, Paris,1955.
Rădulescu, Corneliu. *Prefaţă* la *Călătorie spre soare-apune* de U Ceng-en, E.L.U., 1967.
Rădulescu, I.E. *Orland furiosul* în *Opere*, vol. II, *Poezii*. Scriitori români, EPL, 1968.
Rămureanu, Ioan I. Introducere, *Confessiones - Mărturisiri, Fericitul Augustin, Scrieri alese*, Partea întâi. Traducere şi indici de prof. dr. doc. Nicolae Barbu, Editura Patriarhiei, 1985.
Reardon, B.P. *The Form of Greek Romance*, Princeton 1991.
Reardon, B.P. *Chariton*. În Gareth Schmeling, *The Novel in the Ancient World*, E.J.Brill, Leiden, 1996.
Renaudet, Augustin. *Humanisme et Renaissance*, Genéve, 1958.
Rendsburg, Gary A. *Literary Devices in the Story of the Shipwrecked Sailor* în *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 120, No. 1. (Jan. - Mar., 2000), pp. 13-23.
Richard, Jean. *Orient et Occident au Moyen Age*, London, 1976.
Richardson, S. *The Homeric Narrator,* Nashville, 1990.
Riley, E.C. *Whatever Happened to Heroes*? În Cervantes and the Modernists. The Question of Influence. Editor Edwin Williamson, London. Tamesis, 1994.
Rist, John M. *Augustine: Ancient Thought Baptized*, Cambridge University Press, 1994.
Robert, Marthe. în *The Old and the New: From don Quixote to Kafka*, Berkely, University of California Press, 1977.
Rogers, Effie Baker. *An Outline of the History of Ancient Japanese Literature,* Greenwich Book Publishers, 1965.
Rohde, Erwin. *Der griechische roman und seine Vorlaufer*, Leipzig, 1876.
Rohde, Erwin. *Der Griechische Roman,* publicat iniţial în Leipzig în 1876; în 1914; Darmstadt 1974.
Rose, Jenny . *The Image of Zoroaster, The Persian Mage Through European Eyes*, în *Persian Studies Series*, Number 21, Bibliotheca Persica Press, 2000, pp. 16-30.
Rougemont, Denis de. *Iubirea şi Occidentul*, Univers, 1987.
Runciman, Steven. *The Fall of Constantinopole 1453*. Cambridge University Press, 1969.
Runcimann, Steven. *La civilisation byzantine*, Paris, 1934.
Russo, Luigi.*Letture critiche del Decameron*, Editori Laterza, 1986.
Sachau, Edward. *Alberuni's India*: a record of the cultural history of South Asia about A.D. 1030 / abridged and annotated by Ahmad Hasan Dani. University of Islamabad Press, 1973. Pakistan studies on Central Asian civilisations ; series no. 2. Based on the English translation of al-Biruni's Tarikh al-Hind by Eduard Sachau, entitled Alberuni's India. Includes index.

Sacred Books of the East, Vol. 4: the Vendîdâd. The Zend-Avesta. Translated by James Darmesteter. Oxford University Press, 1880.
Sahel, Claude. *Esthétique de l'amour. Tristan et Iseut*, L'Harmattan, 1999.
Sandy, Gerald. „The Ancient Greek Novel in France and Britain", în *The Novel in the Ancient World*, Leiden,1996.
Sannazaro, Jacopo. *Arcadia*. Introduzione e note di Enrico Carrara,Torino, 1926.
Sareil, Jean. *L'Écriture comique*, Paris, 1984.
Scudéry, Georges de. *Alaric ou Rome vaincue.* Poeme héroique dedié a le serenissime Reyne de Suede par Monsieur de Scudéry, a la Haye, MDCLXXXV.
Sei-Şonagon, *Însemnări de căpătâi,* traducere din japoneză de Stanca Cionca, Univers, 1977.
Selden. Daniel L. *Genre of Genre*. În *The Search for the Ancient Novel* edited by James Tatum. Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1994.
Shannon, Claude Elwood. *Collected Papers*, IEEE Press 1993.
Silvestre, M. le Baron. *Chresthomathie arabe*, vol. III, par M. le Baron Silvestre de Sacy, Imprimerie royale, Paris, 1826.
Simon, Marcel . *La civilisation de l'antiquité et le christianisme*,Paris, 1972.
Skjaervo, Prods Oktor. *Ahura Mazda and Armaiti, Heaven and Earth, in the Old Avesta*, în *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 122, No. 2, Indic and Iranian Studies in Honor of Stanley Insler (2002), pp. 390-410.
Sobeski, Michail. *Arta exotică*, Meridiane, 1975.
Solodow, J. B. *The World of Ovid's „Metamorphoses.*" Chapel Hill, 1988.
Spengler, Oswald. *Le declin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, Gallimard, Paris,1948.
Stăniloaie, Dumitru. *Chipul nemuritor al lui Dumnezeu*, Craiova, Mitropolia Olteniei, 1987; Dumitru Stăniloaie, *Spiritualitate şi comuniune În liturghia ortodoxă*, Craiova, Mitropolia Olteniei, 1986.
Stăniloaie, Dumitru. *The Experience of God.* Holly Cross Ortodox Press, Massachusetts, 1998.
Studies in Chinese Thought. Edited by Arthur F. Wright, The University of Chicago Press, 1953.
Svendsen, James T. *Narrative Techniques in Apuleius' "Golden Ass"* în *Pacific Coast Philology*, Vol. 18, No. 1/2. (Nov., 1983).
Sweeney, Michelle . *Magic in Medieval Romances from Chrétien de Troyes to Geoffrey Chaucer*. Four Courts Press, 2000.
Sypher, Wylie. *Four Stages of Renaissance Style:Transformation in Art and Literature 1400-1700*. Peter Smith, Gloucester, 1978.
Şi Nai-An, *Pe malul apei*, E.L.U., Bucureşti, 1963.
Tanizaki, Junichiro. *Journal d'un vieux fou*, Paris 1967.
Tasso, Torquato. *Aminta. Epistolarul.* Traducere şi note de Romulus Vulpescu, ESPLA, 1956.
Tasso, Torquato. *Ierusalimul liberat*, în româneşte de Aurel Covaci, EPL, 1969.
Tatius, Achille. *Les amours de Leucippe et Clitophon*, traduit par Louis-Adrien du Perron de Castera, Paris,1797.
Testard, Maurice. *Saint Augustin et Cicéro*, Paris, 1958.
The Mahābharāta attributed to Krsna Dvaipazana Vyasa by Barend A. Van Nooten, Twayne Publishers, 1971.
The Mahabharata. Translateted by Chakravarti V. Narasimhan, Columbia University Press, New York, 1965.
The Plum in the Golden Vase or *Chin P'ing* translated by David Tod Roy, Princeton University Press, 1993. 2 vols. *Introduction* by David Tod Roy.

The Ramayana of Valmiki: an epic of ancient India. Introduction and translation by Robert P. Goldman; annotation by Robert Goldman and Sally Sutherland, Princeton University press, 1984.
The Tale of Sinuhe and Other Ancient Egyptian Poems, 1940-1640 B. C. Translated by R. B. Parkinson, Clarendon Press, 1997.
Tibi, Bassam. "War and Peace in Islam." în *The Ethics of War and Peace: Religious and Secular Perspectives,* ed. Terry Nardi,Princeton University Press, 1996.
Tigay, Jeffrey H. *The evolution of the Gilgamesh epic*, University of Pennsylvania Press, 1982.
Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, Bucuresti, Editura Univers, 1983.
Tomaryn Bruckner, Matilda. *Shaping Romance. Interpretation, Truth, and Closure in Twelfth-Century French Fictions.* University of Pennsylvania Press, 1993.
Toynbee, Arnold J. *Guerre et civilisation*, Gallimard, 1953.
Troup, Calvin L. *Temporality and Wisdom. The Rhetoric of Augustine's Confessions.* Studies in Rhetoric/Communication.University of South Carolina Press, 1999.
Troyes, Chrétien de. *Cavalerul Lancelot*,traducere de Mihail Stănescu, Albatros, 1973.
Troyes, Chrétien de. *Oeuvres Complètes.* Édition publiée sous la direction de Daniel Poiron, Gallimard, 1994.
Troyes, Chrétien de. Perceval ou le roman du Graal, Gallimard,1974.
Troyes, Chrétien de. *Yvain — Cavalerul cu leul.* Traducere de Mihai Stănescu, Albatros, 1977.
Typka, Jan . *History of Iranian Literature.* Edited by Karl Jahn. D. Reidel Publishing Company, Dordrecht – Holland, 1968, capitolul *Ancient Eastern Iranian Culture.*
Van Der Paardt, R. Th. *Various Aspects of Narrative Technique in Apuleius Metamorphoses* în *Aspects of Apuleius Golden Ass,* op. cit.
Vaught, Carl G. *Access to God in Augustine's Confessions*. Books X-XIII. State University of New York Press, 2005.
Vaught, Carl G. *The Journey* toward God.in Augustine's Confessions. Books I-VI. State University of New York Press, 2003.
Vernon, Victoria V. *Daughters of the Moon. Wish, Will, and Social Constraint* in *Fiction by Modern Japanese Wo*men, Institute of East asian Studies, University of California, 1988.
Vie de Sainte Melanie, texte grec, introoduction, traduction et notes par le dr. Denys Gorce, Sources chrétiennes, nr. 90, Paris, 1962.
Viscardi, Antoni. *La letterature d'Oce d'Oil*, Milano, 1967.
Voicu, Mihaela. Chrétien de Troyes, în Histoire de la litérature française, Bucureşti, 1982.
Volkelt , Johannes, *Estetica tragicului*. În româneşte de Emeric Deutsch. Pref. de Alexandru Boboc, Bucureşti, Editura Univers,1978.
Von Franz, Marie-Louise. *The Golden Ass of Apuleius. The Liberation of the Feminine,* Shambala Publications, 1992.
Vulpe, Nicola. *Irony and the Unity of the Gilgamesh Epic* în *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 53, No. 4. (Oct., 1994), pp. 275-283.
Watts, Allan W. *l'Esprit du Zen*, Dangles, 1976.
Whitehead, Oliver. *The Funeral of Achilles; An Epilogue to the 'Iliad' in Book 24 of the 'Odyssey', în Greece & Rome*, 2nd Ser., Vol. 31, No. 2. (Oct., 1984), pp. 119-125.
Whitney, William D. *On the Avesta, or the Sacred Scriptures of the Zoroastrian Religion,* în *Journal of the American Oriental Society*, vol.5., pp.337-383.
Wiet, Gaston . *Introduction a la littérature arabe*, Paris, 1966.
Wills, Garry. *Augustine's Magical Decade*, The New York Review of Books, May 6, 1999.
Wills, M Lawrence. *The Jewish Novel in the Ancient World.* Cornell University Press, 1995.
Winternitz, M. *History of indian Literature*, vol III, Part I (capitolul *Indian and Greek Novels*).

The Ramayana of Valmiki: an epic of ancient India. Introduction and translation by Robert P. Goldman; annotation by Robert Goldman and Sally Sutherland, Princeton University press, 1984.
The Tale of Sinuhe and Other Ancient Egyptian Poems, 1940-1640 B. C. Translated by R. B. Parkinson, Clarendon Press, 1997.
Tibi, Bassam. "War and Peace in Islam." în *The Ethics of War and Peace: Religious and Secular Perspectives,* ed. Terry Nardi,Princeton University Press, 1996.
Tigay, Jeffrey H. *The evolution of the Gilgamesh epic*, University of Pennsylvania Press, 1982.
Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, Bucuresti, Editura Univers, 1983.
Tomaryn Bruckner, Matilda. *Shaping Romance. Interpretation, Truth, and Closure in Twelfth-Century French Fictions.* University of Pennsylvania Press, 1993.
Toynbee, Arnold J. *Guerre et civilisation*, Gallimard, 1953.
Troup, Calvin L. *Temporality and Wisdom. The Rhetoric of Augustine's Confessions.* Studies in Rhetoric/Communication.University of South Carolina Press, 1999.
Troyes, Chrétien de. *Cavalerul Lancelot*,traducere de Mihail Stănescu, Albatros, 1973.
Troyes, Chrétien de. *Oeuvres Complètes.* Édition publiée sous la direction de Daniel Poiron, Gallimard, 1994.
Troyes, Chrétien de. Perceval ou le roman du Graal, Gallimard,1974.
Troyes, Chrétien de. *Yvain — Cavalerul cu leul.* Traducere de Mihai Stănescu, Albatros, 1977.
Typka, Jan . *History of Iranian Literature.* Edited by Karl Jahn. D. Reidel Publishing Company, Dordrecht – Holland, 1968, capitolul *Ancient Eastern Iranian Culture.*
Van Der Paardt, R. Th. *Various Aspects of Narrative Technique in Apuleius Metamorphoses* în *Aspects of Apuleius Golden Ass,* op. cit.
Vaught, Carl G. *Access to God in Augustine's Confessions*. Books X-XIII. State University of New York Press, 2005.
Vaught, Carl G. *The Journey* toward God .in Augustine's Confessions. Books I-VI. State University of New York Press, 2003.
Vernon, Victoria V. *Daughters of the Moon. Wish, Will, and Social Constraint* in *Fiction by Modern Japanese Wo*men, Institute of East asian Studies, University of California, 1988.
Vie de Sainte Melanie, texte grec, introoduction, traduction et notes par le dr. Denys Gorce, Sources chrétiennes, nr. 90, Paris, 1962.
Viscardi, Antoni. *La letterature d'Oce d'Oil*, Milano, 1967.
Voicu, Mihaela. Chrétien de Troyes, în Histoire de la litérature française, Bucureşti, 1982.
Volkelt , Johannes, *Estetica tragicului*. În românește de Emeric Deutsch. Pref. de Alexandru Boboc, Bucureşti, Editura Univers,1978.
Von Franz, Marie-Louise. *The Golden Ass of Apuleius. The Liberation of the Feminine,* Shambala Publications, 1992.
Vulpe, Nicola. *Irony and the Unity of the Gilgamesh Epic* în *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 53, No. 4. (Oct., 1994), pp. 275-283.
Watts, Allan W. *l'Esprit du Zen*, Dangles, 1976.
Whitehead, Oliver. *The Funeral of Achilles; An Epilogue to the 'Iliad' in Book 24 of the 'Odyssey', în Greece & Rome*, 2nd Ser., Vol. 31, No. 2. (Oct., 1984), pp. 119-125.
Whitney, William D. *On the Avesta, or the Sacred Scriptures of the Zoroastrian Religion,* în *Journal of the American Oriental Society*, vol.5., pp.337-383.
Wiet, Gaston . *Introduction a la littérature arabe*, Paris, 1966.
Wills, Garry. *Augustine's Magical Decade*, The New York Review of Books, May 6, 1999.
Wills, M Lawrence. *The Jewish Novel in the Ancient World.* Cornell University Press, 1995.
Winternitz, M. *History of indian Literature*, vol III, Part I (capitolul *Indian and Greek Novels*).

Wölfflin, H. *Principii fundamentale ale istoriei artei*,Meridiane,1968.
Wooley , Leonard . *The Sumerians*, Oxford, 1929; *Les Sumeriens*, 1930, éditions Payot, Paris. Préface du Docteur G. Contenau, traduction française de E. Levy.
Wu Ching-Tzu. *The Scholars* .Translated by Yang Hsien-yi and Gladys Yang with a Foreword by C.T. Hsia, Columbia University Press, 1992.
Wurtenberger, Franzsepp. *Mannerism—the European style of the sixteenth century*, New York, 1963.
Yarshater, Ehsan. *Literary Aspects of the Avesta în Persian Literature*, în Bibliotheca Persica, Columbia University, 1987.
Yashiro, Yukio. *Deux mille ans d'art japonais*, Paris, Pont-Royal, 1954. Texte français de Judith Colte.
Žabkar, Louis V. *Some Observations on T. G. Allen's Edition of the Book of the Dead, Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 24, No. 1/2. (Jan. - Apr., 1965), pp. 75-87.
Zamfirescu, Dan. *Ortodoxie şi Romano-Catolicism În specificul existenţei lor istorice*, Bucureşti, Editura Roza Vînturilor, 1992. Lucrare consultată inițial în manuscris.
Zubaida, Sami. *Law and Power in the Islamic World*, I.B.Tauris, 2003.
Zumthor, Paul. *Histoire Littéraire de la France Médiévale (VIe-XIVe Siécles)*. Slatkine Reprints, 1981.
Zumthor, Paul. *Încercare de poetică medievală*, Univers, 1983.

ABSTRACT

The Civilization of the Novel: From the Ramayana to Don Quixote is a study that deals with the epic architectures developed by various civilizations over the last five millennia. *Epic architecture* stands for *a minutely designed epic structure*, which is also known in modern western culture as *novel*, but which is referred to by other names in earlier or contemporaneous civilizations.

The author has put forward a syntactical recasting of the epic domain within which the visible and the invisible boundaries of the novel (viewed in relation to the whole complex of civilizations and cultures) establish a new pattern. Mirela Roznoveanu has focused on the epic architectures of novel-like aesthetic works that have been overlooked in western exegeses, as well as on those which have never been developed or experimented with in western culture, as it now stands

The Civilization of the Novel displays a different set of values, inaugurating a new kind of theoretical and critical discourse that is quite effective in dealing with the novel. This discourse can accommodate within the same conceptual framework epic architectures that have been developed in practically all civilizations and cultural periods, beginning with the Vedic, followed by the Sumerian, the Persian, the one belonging to the Egypt of the pharaohs, the one of the old Hebrews, the ancient classical Greek and Roman ones, as well as those of China, Japan, Byzantium, or the Arab world, down to Europe during the Middle Ages, and further on to the early modernity of the Renaissance.

RÉSUMÉ

La Civilisation du roman: depuis Le Ramayana à Don Quijote étudie des architectures épiques élaborées dans les différentes civilisations tout au long des cinq derniers millénaires. Une architecture épique est définie comme structure *épique supérieurement organisée*, appelée aussi *roman* dans l'exégèse occidentale mais portant d'autres noms dans les civilisations antérieures ou coexistantes.

L'auteur de cette étude propose une réorganisation syntactique du domaine de l'épique où les limites visibles et invisibles du roman (décrit en rapport avec la globalité complexe des civilisations et cultures) sont établies selon un nouveau modèle. Mirela Roznoveanu dévoile des architectures épiques romanesques dont l'existence en diverses productions esthétiques a été ignorée par l'exégèse occidentale, ainsi que des architectures épiques qui n'ont pas été élaborées ou expérimentées dans notre monde actuel.

La Civilisation du roman propose une autre série de valeurs, en inaugurant un nouveau type de discours théorique et critique appliqué au roman. Ce discours peut rendre compte, dans un même cadre conceptuel, des architectures épiques élaborées dans quasiment toutes les civilisations et âges culturels de l'humanité, depuis la civilisation védique, sumérienne, persane, de l 'Egypte pharaonique, à travers l'ancien Israël, la Grèce et Rome antiques, la Chine, le Japon, le Byzance, le monde arabe, le Moyen Age européen, jusqu'à l'époque moderne de la Renaissance.

RÉSUMÉ

La Civilisation du roman: depuis Le Ramayana à Don Quijote étudie des architectures épiques élaborées dans les différentes civilisations tout au long des cinq derniers millénaires. Une architecture épique est définie comme structure *épique supérieurement organisée*, appelée aussi *roman* dans l'exégèse occidentale mais portant d'autres noms dans les civilisations antérieures ou coexistantes.

L'auteur de cette étude propose une réorganisation syntactique du domaine de l'épique où les limites visibles et invisibles du roman (décrit en rapport avec la globalité complexe des civilisations et cultures) sont établies selon un nouveau modèle. Mirela Roznoveanu dévoile des architectures épiques romanesques dont l'existence en diverses productions esthétiques a été ignorée par l'exégèse occidentale, ainsi que des architectures épiques qui n'ont pas été élaborées ou expérimentées dans notre monde actuel.

La Civilisation du roman propose une autre série de valeurs, en inaugurant un nouveau type de discours théorique et critique appliqué au roman. Ce discours peut rendre compte, dans un même cadre conceptuel, des architectures épiques élaborées dans quasiment toutes les civilisations et âges culturels de l'humanité, depuis la civilisation védique, sumérienne, persane, de l 'Egypte pharaonique, à travers l'ancien Israël, la Grèce et Rome antiques, la Chine, le Japon, le Byzance, le monde arabe, le Moyen Age européen, jusqu'à l'époque moderne de la Renaissance.

ZUSAMMENFASSUNG

Romankulturen: von Ramayana zu Don Quijote untersucht epische Architekturen, die in unterschiedlichen Kulturen im Laufe von fünf Jahrtausenden entworfen wurden. Die epische Architektur wird als eine übergeordnete epische Organisierungsform definiert, welche man im westlichen Kulturkreis auch als Roman bezeichnet hat und die in gleichzeitig oder früher auftretenden Kulturen mit anderen Begriffen definiert wurden.

Die Verfasserin der vorliegenden Untersuchung schlägt eine syntaktische Neuordnung des Epischen vor, in denen sich die sichtbaren und die verborgenen Grenzen des Romans (der im Zusammenhang innerhalb des gesamten kulturellen und zivilisatorischen Gesamtbildes behandelt wird) einem neuen Modell zuordnen lassen. Mirela Roznoveanu entdeckt romaneske epische Architektur in bislang in der westlichen Exegese ignorierten ästhetischen Werken, ebenso epische Architekturen, die in unserer heutigen Welt nicht experimentiert oder noch nicht geschaffen worden sind.

Romankulturen schlägt eine neue Reihe von Werte vor und erschließt einen neuartigen theoretischen und kritischen Diskurs in Bezug auf den Roman. Dieser Diskurs kann in seine Begrifflichkeit alle epischen Architekturen aufnehmen, die praktisch in jeglicher Kultur und in jeder Kulturepoche geschaffen wird. Es beginnt mit den vedischen, setzt sich fort mit den sumerischen, persischen, ägyptischen epischen Architekturen der Pharaonenzeit, schließt das alte Israel ein, das antike Griechenland und Rom, mit China, Japan, Byzanz, Arabien, dem europäischen Mittelalter und reicht bis zur Renaissance.

INDEX

Al Gahiz, Al-Ğahiz 327, 350, 351, 353, 354, 361, 507, 542, 629, 630, 639
Alaric 281, 470, 471, 597, 598
Aleman 631, 632, 633
Al-Hamadhani 350, 351, 358-362, 493, 507, 630
Al-Hariri 350, 351, 357, 359, 361, 362, 493, 630
Amadis de Gaula 330, 449, 510, 524, 525, 528, 559, 560, 607, 659
Aminta 551, 606, 607, 609, 610, 614, 634, 636
Antar, – Aventurile lui Antar 325, 326, 335-344, 446, 498
Antichitatea târzie 531
Antiromanul 558, 605
Apuleius 41, 92, 187, 266, 267, 268, 272-281, 284, 285, 296, 303, 307, 310, 349, 428, 429, 437, 453, 462, 475, 557, 637, 638, 646
Arabescul romanesc340, 349, 351, 630, 632
Arachnizarea 265
Arcadia – Arcadianism 439, 536, 557, 607, 608, 611, 614, 620, 652,
Aretologia 452, 453, 454, 462, 480
Arhitectura epică 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 27, 28, 34, 36, 38, 39, 50, 57, 61, 65, 67, 72, 75, 76, 83, 91, 92, 96, 112, 117, 122, 182, 191, 196, 204, 210, 241, 244, 264, 293, 301, 308, 317, 329, 337, 349, 385, 386, 404, 414, 451, 455, 462, 475, 478, 479, 480, 481, 526, 531, 533, 540, 548, 549, 580, 583, 604, 607, 615, 626, 665
Ariosto 432, 441, 515, 534, 544, 549, 551, 554, 557, 558, 560, 562, 563, 568, 569, 572-575, 581, 584, 585, 590, 595, 596, 597, 600, 602, 626, 633, 634, 635, 637
Arta islamică – specific 346
Asachi 563, 588, 600, 602
Astreea 607, 613, 614, 622, 623, 624, 625, 652
Atanasie din Alexandria 283, 290, 296, 423, 424, 454, 456/458, 460, 461, 465-467, 473, 492, 507, 517
Aurelius Augustinus281, 284-287, 288, 290, 292-295, 299, 301, 303-305, 309-311, 313, 316, 317, 320, 417, 426, 437, 453, 454, 458, 461, 462, 470, 472, 484, 493, 507, 517, 518, 532, 538, 632, 646, 662
Babiloniaca 430
Baroc 54, 55, 174, 181, 431, 495, 553, 558, 563, 568, 569, 574, 582-596, 603, 604, 625, 626, 632, 633, 634, 649, 656, 662
Biblia 123-181, 242, 295, 297
Bizantinism romanesc 447, 462, 479
Bizanț
  arta în Bizanț 416, 423, 425
  sufletul bizantin 420, 450
  omul bizantin 421, 423, 457
  sinteza bizantină 293, 316, 317, 318, 323, 327, 332, 366, 413, 414, 417, 419, 420, 423
Boccaccio, Giovanni 309, 330, 358, 438, 481, 493, 516, 526, 534-541, 544, 545, 547-552, 555, 563, 596, 600, 603, 637, 638, 641, 646, 647, 652
Boiardo 534, 535, 549, 551, 556, 558, 551-565, 568, 575, 576, 584, 585, 595-597, 602, 633, 634, 635
Budai-Deleanu, Ion 601, 602
Budism 181, 184, 185, 187, 189, 192, 193, 214, 215, 216, 220, 221, 301, 369, 404, 405,
Callimah şi Chrysorhoe 444, 447, 449
Cartea Esterei 136
Cartea Genezei 123, 125
Cartea lui Iov 118, 119, 150, 151, 155, 332, 458
Cartea Morților 42, 92, 95, 96, 97, 98
Cartea zgârciților 351, 353, 356
Castiglione 358, 416, 481, 489, 539, 553, 563, 603, 604, 605, 638
Călătoria lui Uenamon 105, 106
Călătorie spre Soare Apune 187, 194, 206, 214, 215, 219, 226
Cervantes 41, 42, 439, 522, 525, 541, 548, 551, 553, 559, 560, 582, 585, 588, 596, 597, 598, 607, 614, 615, 620, 631, 633, 634, 636, 637, 645, 647, 648, 649, 650, 651, 654-663, 665, 666
Chereas şi Callirhoe 431
Civilizația romanului 13, 14, 17, 19, 29, 57, 123, 294, 344, 345
Civilizație culturală 17, 131, 182, 232, 392, 414
Cliges 432, 485, 493, 494, 496, 498, 500, 501, 507, 508, 509, 518, 523, 524, 594
Confesiuni – Confessiones 281, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 298, 299, 300, 301, 303, 304, 306, 308, 310, 312, 314, 315, 316, 317, 328, 453, 454, 458, 510, 532
Coran 318, 320, 322, 323, 324, 325, 328, 331, 332, 333, 334, 343, 344, 362, 363, 640, 650
Creştinism 14, 19, 20, 56, 275, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 298, 300, 301, 303, 315, 319, 320, 331, 332, 353, 416, 417, 418, 419, 420, 422, 423, 424, 439, 444, 445, 450, 451, 452, 456, 464, 468, 470, 472, 480, 482, 484, 485, 487, 517, 545, 554, 556, 576, 577, 580, 581, 599, 616, 625
Cronotopi 226, 227, 240, 241, 251
Dafnis şi Chloe 557
Decameronul 16, 358, 493, 516, 526, 538, 539, 540, 541, 542-551, 564, 600, 603, 637, 641

Diana 449, 516, 531, 558, 588, 607, 611, 613, 614, 615, 616, 617, 619, 622, 634, 636, 652, 653, 658, 661
Don Quijote 42, 296, 330, 465, 474, 517, 525, 526, 549, 550, 560, 563, 574, 576, 583, 598, 602, 620, 634, 635, 636, 647-666
Eclesiastul 166, 167, 168, 179, 549
Efesiacele 437, 451, 497, 558
Etiopicele 439, 497, 557, 558, 561, 591
Egipt 69, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 102, 104, 105, 106, 107, 111, 127, 130, 131, 132, 144, 158, 165, 171, 172, 279, 283, 303, 317, 320, 322, 336, 337, 346, 368, 423, 424, 434, 436, 437, 438, 439, 441, 451, 454, 455, 456, 458, 462, 463, 464, 538, 550, 578, 581, 589, 590, 591, 614
Ekfrasis 431
Elegia madonnei Fiammetta 537
Elenism 106, 265, 283, 286, 332, 346, 418, 419, 444, 445, 454
Erec şi Enide 501, 505, 507, 509, 515
Etiopica 429, 439
Evanghelii 128, 159, 175, 176, 295, 301, 331, 452, 468
Evul Mediu 19, 281, 286, 315, 316, 318, 321, 322, 386, 414, 415, 416, 419, 431, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 489, 498, 507, 519, 531, 556, 558, 583, 634, 650
Filocolo 438, 534, 535, 548, 563, 600
Galatea 588, 607, 614, 615, 620, 621, 652
Gargantua şi Pantagruel 640
Heliodor 263, 276, 430, 431, 436, 439, 441, 442, 446, 453, 5557, 558, 561, 591
Hinduism – religia hindu 187
Homer 34, 38, 42, 45, 74, 79, 80, 82, 85, 86, 89, 92, 125, 126, 239-248, 250, 252, 254, 255, 256, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 269, 270, 276, 281, 282, 285, 286, 296, 303, 306, 349, 416, 420, 426, 433, 435, 438, 439, 481, 494, 515, 529, 531, 569, 584, 586, 622, 637, 647, 657
Ierusalimul Eliberat 583, 585, 588, 596, 610
Il Morgante Maggiore 575, 576
Il Pastor Fido 607, 610, 611, 614
Iliada 42, 79, 85, 126, 239, 240-246, 248, 250, 251, 252, 255, 257, 259, 260-264, 350, 541, 561, 572, 587, 665
Islamism 115, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 327, 328, 330, 331, 333, 336, 338, 349, 350, 368, 417
Iisus 118, 129, 132, 150, 153, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 259, 289, 294, 300, 303, 316, 344, 418, 419, 424, 452, 453, 456, 458, 461, 467, 470, 517, 550, 660
Izumi 374, 377, 383, 384, 393, 395, 397, 398, 407, 411
Jamblichos (Jamblihos) 429, 420
Însemnări de căpătâi 398, 399, 403
Întâmplări din lumea cărturarilor 398, 399, 403
Kawabata, Yasumare 378, 398, 405, 407, 408, 409, 410, 437
Lancelot 296, 448, 492, 494, 500, 501, 502, 509, 510, 511, 512, 513, 516, 517, 518, 552, 580, 595, 634, 662
Lazarillo de Tormes 525, 540, 626, 627, 628, 629, 631, 662
Lesage 628, 631, 633
Leucippe şi Clitophon 510
Lotus de vară, Vaza şi Prunişor de primăvară 236, 237
Magie 95, 97, 102, 103, 106, 108, 111, 208, 216, 217, 221, 266, 273, 274, 275, 356, 404, 408, 580, 610, 615, 624, 635
Mahabharata 34, 36, 37, 38, 66
Mahomed 318, 320, 325, 326, 331, 332, 333, 334, 339, 344, 345, 346, 349, 423, 566, 586, 601
Maqama 335, 356, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 366, 393, 628, 629, 634, 665
Manierism 112, 350, 420, 495, 558, 582, 583, 584
Mazdean 122
Măgarul de Aur 18, 187, 273, 350, 429, 437, 557
Metamorfoză – Metamorfozele 104, 106, 110, 131, 180, 228, 251, 259, 265, 268-280, 284, 303, 304, 312, 345, 363, 366, 429, 493, 494, 533, 540, 548, 567, 608, 633
Michaida 601
Mişima, Yukio 405, 410
Montemayor 449, 489, 516, 539, 558, 588, 607, 613, 614, 615, 616, 619, 633, 635, 638
Muncile lui Persiles şi ale Sigismundei 559, 598, 651
Murasaki 374, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 390, 391, 392, 393, 396, 397, 398
Naşterea romanului 11, 381
Noul Testament 20, 118, 123, 126, 128, 129, 175, 344, 419
Odiseea 16, 42, 66, 79, 200, 239, 255, 263, 267, 290, 438, 561, 597
Odiseu 79, 80, 245, 267, 311, 439, 499
Omul odiseic 57, 80, 342
Omul occidental 486, 507
Orient şi Occident 301, 414, 594
Orlando Furioso 432, 434, 441, 515, 544, 563, 568, 571, 573, 574, 575, 584, 602, 610, 639, 652
Orlando Innamorato 562, 563, 564, 569, 575, 584, 600, 602
Ortodoxie 293, 332, 413, 416, 420, 421, 451, 466, 467, 482, 650

Diana 449, 516, 531, 558, 588, 607, 611, 613, 614, 615, 616, 617, 619, 622, 634, 636, 652, 653, 658, 661
Don Quijote 42, 296, 330, 465, 474, 517, 525, 526, 549, 550, 560, 563, 574, 576, 583, 598, 602, 620, 634, 635, 636, 647-666
Eclesiastul 166, 167, 168, 179, 549
Efesiacele 437, 451, 497, 558
Etiopicele 439, 497, 557, 558, 561, 591
Egipt 69, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 102, 104, 105, 106, 107, 111, 127, 130, 131, 132, 144, 158, 165, 171, 172, 279, 283, 303, 317, 320, 322, 336, 337, 346, 368, 423, 424, 434, 436, 437, 438, 439, 441, 451, 454, 455, 456, 458, 462, 463, 464, 538, 550, 578, 581, 589, 590, 591, 614
Ekfrasis 431
Elegia madonnei Fiammetta 537
Elenism 106, 265, 283, 286, 332, 346, 418, 419, 444, 445, 454
Erec şi Enide 501, 505, 507, 509, 515
Etiopica 429, 439
Evanghelii 128, 159, 175, 176, 295, 301, 331, 452, 468
Evul Mediu 19, 281, 286, 315, 316, 318, 321, 322, 386, 414, 415, 416, 419, 431, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 489, 498, 507, 519, 531, 556, 558, 583, 634, 650
Filocolo 438, 534, 535, 548, 563, 600
Galatea 588, 607, 614, 615, 620, 621, 652
Gargantua şi Pantagruel 640
Heliodor 263, 276, 430, 431, 436, 439, 441, 442, 446, 453, 5557, 558, 561, 591
Hinduism – religia hindu 187
Homer 34, 38, 42, 45, 74, 79, 80, 82, 85, 86, 89, 92, 125, 126, 239-248, 250, 252, 254, 255, 256, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 269, 270, 276, 281, 282, 285, 286, 296, 303, 306, 349, 416, 420, 426, 433, 435, 438, 439, 481, 494, 515, 529, 531, 569, 584, 586, 622, 637, 647, 657
Ierusalimul Eliberat 583, 585, 588, 596, 610
Il Morgante Maggiore 575, 576
Il Pastor Fido 607, 610, 611, 614
Iliada 42, 79, 85, 126, 239, 240-246, 248, 250, 251, 252, 255, 257, 259, 260-264, 350, 541, 561, 572, 587, 665
Islamism 115, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 327, 328, 330, 331, 333, 336, 338, 349, 350, 368, 417
Iisus 118, 129, 132, 150, 153, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 259, 289, 294, 300, 303, 316, 344, 418, 419, 424, 452, 453, 456, 458, 461, 467, 470, 517, 550, 660
Izumi 374, 377, 383, 384, 393, 395, 397, 398, 407, 411
Jamblichos (Jamblihos) 429, 420
Însemnări de căpătâi 398, 399, 403
Întâmplări din lumea cărturarilor 398, 399, 403
Kawabata, Yasumare 378, 398, 405, 407, 408, 409, 410, 437
Lancelot 296, 448, 492, 494, 500, 501, 502, 509, 510, 511, 512, 513, 516, 517, 518, 552, 580, 595, 634, 662
Lazarillo de Tormes 525, 540, 626, 627, 628, 629, 631, 662
Lesage 628, 631, 633
Leucippe şi Clitophon 510
Lotus de vară, Vaza şi Prunişor de primăvară 236, 237
Magie 95, 97, 102, 103, 106, 108, 111, 208, 216, 217, 221, 266, 273, 274, 275, 356, 404, 408, 580, 610, 615, 624, 635
Mahabharata 34, 36, 37, 38, 66
Mahomed 318, 320, 325, 326, 331, 332, 333, 334, 339, 344, 345, 346, 349, 423, 566, 586, 601
Maqama 335, 356, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 366, 393, 628, 629, 634, 665
Manierism 112, 350, 420, 495, 558, 582, 583, 584
Mazdean 122
Măgarul de Aur 18, 187, 273, 350, 429, 437, 557
Metamorfoză – Metamorfozele 104, 106, 110, 131, 180, 228, 251, 259, 265, 268-280, 284, 303, 304, 312, 345, 363, 366, 429, 493, 494, 533, 540, 548, 567, 608, 633
Michaida 601
Mişima, Yukio 405, 410
Montemayor 449, 489, 516, 539, 558, 588, 607, 613, 614, 615, 616, 619, 633, 635, 638
Muncile lui Persiles şi ale Sigismundei 559, 598, 651
Murasaki 374, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 390, 391, 392, 393, 396, 397, 398
Naşterea romanului 11, 381
Noul Testament 20, 118, 123, 126, 128, 129, 175, 344, 419
Odiseea 16, 42, 66, 79, 200, 239, 255, 263, 267, 290, 438, 561, 597
Odiseu 79, 80, 245, 267, 311, 439, 499
Omul odiseic 57, 80, 342
Omul occidental 486, 507
Orient şi Occident 301, 414, 594
Orlando Furioso 432, 434, 441, 515, 544, 563, 568, 571, 573, 574, 575, 584, 602, 610, 639, 652
Orlando Innamorato 562, 563, 564, 569, 575, 584, 600, 602
Ortodoxie 293, 332, 413, 416, 420, 421, 451, 466, 467, 482, 650
Ovidiu 27, 110, 266, 267-273, 285, 303, 310, 316, 484, 487, 489, 493, 494, 506, 526, 530, 531, 540, 574, 606, 607, 608, 610
Pe malul apei 191, 199, 200, 202, 204, 206
Perceval 296, 448, 465, 492, 493, 494, 498, 501, 508, 510, 511, 513, 517, 519, 521, 525, 552, 598, 634, 635, 661
Poetica
vedică 60, 64, 65, 80, 82, 84, 181, 214, 250
a Vechiului Testament 76, 181
a Noului Testament 181
homerică 281
romano-latină 250
medievală 316, 490, 491, 530
a efectului 490, 491
creştină 555, 607
Povestea lui Sinuhet 98, 100, 101, 110
Povestirile lui Setne 108
Procopius din Cesareea 417, 447, 475-480, 628, 637
Pulci 534, 535, 546, 556, 561, 563, 568, 575, 576, 578, 580, 581, 582, 584, 585, 590, 595, 596, 600, 626, 633, 634-637, 647
Rabelais 56, 219, 220, 434, 475, 527, 548, 553, 556, 566, 574, 583, 584, 633, 634, 636-647, 652, 657
Ramayana 20, 31, 33-66, 83, 115, 127, 187, 215, 219, 301, 341, 449, 492, 497, 659
Rădulescu, Heliade I. 563, 569, 570, 581, 588, 600, 601
Renaşterea 20, 92, 174, 188, 271, 322, 414, 416, 422, 441, 449, 481, 485, 498, 525, 550, 553, 555, 556, 557, 558, 596, 599, 603, 625, 633, 634, 645, 648, 649
Rhodante şi Dosicles 497
Romanul adulterului 496-549
Romanul arab 319, 335, 337, 343, 350, 352, 361, 366, 445, 446, 501, 542, 629
Romanul cavaleresc 57, 110, 330, 335, 337, 445, 450, 454, 489, 494, 500, 525, 541, 553, 554, 556, 558, 562, 593, 568, 583, 584, 585, 594, 594, 600, 601, 602, 605, 607, 615, 6126, 634, 640, 657
Romanul călătoriei neîntrerupte 92-112
Romanul chinez 186, 187, 193, 195, 196, 200, 204, 223, 224, 230, 235, 337, 343
Romanul de idei 398, 558
Roman de la Rose 495, 523, 526-534
Romanul devenirii perpetue 493
Romanul de sinteză 187, 223, 238
Romanul disident 474, 478, 479
Romanul egiptean 105, 110, 216, 280
Romanul erotic 126, 430, 443, 444, 445, 450, 455, 465, 480, 489, 531, 558, 594, 614
Romanul elenistic 110, 267, 274, 431, 443, 445, 451, 452, 478, 508, 537
Romanul estetizant 426
Romanul fantastic 229
Romanul Graalului 517, 518
Romanul golului 393, 394, 397, 398
Romanul grec 127, 142, 199, 239, 267, 270, 275, 280, 336, 350, 426, 427, 428, 429, 432, 441, 442, 443, 446, 453, 462, 473, 480, 481, 521, 557, 586, 598, 622, 625, 633, 650
Romanul hagiografic 391, 323, 420, 421, 426, 429, 436, 437, 450, 451, 453, 454, 4555, 457, 458, 460, 461-474
Romanul hindus 195
Romanul homofonic 197, 223, 224, 225, 237, 238
Romanul japonez 195, 378, 379, 383, 384, 391, 394, 412
Romanul latin 267, 492, 557
Romanul medieval 313, 450, 451, 481, 482, 486, 488, 490, 492, 493, 496, 500, 503, 508, 513, 518, 522, 523, 526, 579, 626, 651
Romanul Mesei Rotunde 444, 643
Romanul neoplatonician 509, 605, 606
Romanul occidental 438, 468, 486, 490, 503, 592
Romanul pastoral 358, 433, 443, 449, 509, 536, 555, 558, 571, 583, 598, 605, 607, 608, 613, 625, 626, 631, 632, 634
Romanul personalităţii 335, 343
Romanul picaresc 364, 583, 588, 626, 628, 631, 632, 636, 657
Romanul Renaşterii 549, 553, 568, 600, 603, 651
Romanul secret 480
Romanul vedic 214, 558, 659
Saraşina 383, 394, 395
Sei-Şonagon 383, 384, 393, 397, 398, 399, 403, 404
Sofronie, patriarhul Iersualimului 423, 454, 462, 473
Soseki, Natsume 377, 405, 406, 407
Sumer 68, 70, 77, 81, 111, 127
Syllepsis 428, 452, 454462
Şi Nai-An 199, 202, 218
Şinto 369, 374, 378, 403
Tanizaki, Junichiro 405, 411
Tasso 27, 429, 534, 549, 551, 555, 558, 565, 567, 582-614, 634, 635, 647
Teocrit din Siracuza 442, 443, 606, 614
Teseida 534, 563
Tristan şi Isolda 500, 501, 502, 509, 513, 594
Troyes, Chrétien de 293, 309, 432, 433, 441, 446, 450, 491, 483, 495, 491, 493, 494, 495, 501, 502, 503, 506, 509, 513, 516, 517-524
Ţiganiada 563, 601, 602
Umanismul creştin 294, 418, 450, 456
Valmiki 34, 36, 39, 40, 47, 50, 51, 59, 127, 131
Vechiul Testament 122, 124, 128, 129, 160, 162, 175, 243, 301, 452

Vedele 31-66
Viața Mariei Egipteanca 462-465
Viața Sfântului Antonie 468-470
Viața Sfintei Melania 470-473
Visul din Pavilionul Roşu 187, 206, 224-236
Xenofon din Efes 430, 437, 558
Yvain 296, 441, 448, 492, 494, 501, 513-518, 529, 535, 537, 549, 564, 573, 577, 580, 589, 594, 595, 605, 634, 635, 650, 662
Zarathustra 113-122, 144, 195, 297, 306, 342, 460, 549
Zen 376-380
Zend Avesta 35, 113, 117, 121, 122, 549
Wu Ching-Tzu, U Țing-Zî 206, 210

Vedele 31-66
Viața Mariei Egipteanca 462-465
Viața Sfântului Antonie 468-470
Viața Sfintei Melania 470-473
Visul din Pavilionul Roșu 187, 206, 224-236
Xenofon din Efes 430, 437, 558
Yvain 296, 441, 448, 492, 494, 501, 513-518, 529, 535, 537, 549, 564, 573, 577, 580, 589, 594, 595, 605, 634, 635, 650, 662
Zarathustra 113-122, 144, 195, 297, 306, 342, 460, 549
Zen 376-380
Zend Avesta 35, 113, 117, 121, 122, 549
Wu Ching-Tzu, U Țing-Zî 206, 210

COMENZI – CARTEA PRIN POȘTĂ

Editura Cartex
C.P. 184 / O.P. 4 sector 3
București, cod poștal 033200
e-mail: cartex2000r@yahoo.com
Puteți face comenzi la:
tel./fax: 021-323.41.30, 021-323.00.76;
fax: 021-322.25.11.
mobil: 0745.069.898; 0729.951.763; 0788.036.293
adresa poștală: CP. 184, OP. 4, București
e-mail: cartex2000r@yahoo.com

Condiții:
– reducere de 15% pentru persoanele fizice; modalitatea de plată ramburs. (rugăm menționați CNP)
– reducere de 30% pentru persoanele juridice; modalitatea de plată ramburs.
– reducere de 30% pentru unitățile bugetare; modalitatea de plată ramburs sau prin trezorerie (vă rugăm să menționați în comanda dumneavoastră codul fiscal și modalitatea de plată).
– cheltuielile poștale sunt suportate de editură.